فكر وإبداع

إصدار علمي محكّم



- شعر أبى تمام بين شرح التبريزى، وموازنة الآمدى
- أطفال الثراء، دراسة العلاقة بين المال، وتشكيل نفسية الطفل
- مقامات الآرموى، ومقامات اليوم
- بين ستفن مالارميه وإدفارد مونش
- الأداء المنفرد (Solo) فى العزف على آلة الناى
- مخطوطة شرح ديوان رؤبة بن العجاج دراسة فى توجيه الشرح وماهية المنهج

العدد (٦)
مايو ٢٠٠٠



قواعد النشر بالإصدار

- يقبل إصدار فكر وإبداع نشر المواد وفقا للاعتبارات التالية:

١ - أن تكون المواد المرسلة إلى الإصدار - مبتكرة ولم يسبق نشرها.

٢ - تخضع المواد للتحكيم النوعى المتخصص.

٣ - يخطر الإصدار الكتاب بقرار صلاحية المواد أو عدمها.

٤ - لا يقبل الإصدار المواد المنشورة أو المقدمة إلى جهات أخرى.

٥ - البحوث والدراسات التى يرى المحكمون تعديل مواضع فيها - ترد إلى أصحابها لتنفيذ ملاحظات المحكمين لكى تأخذ طريقها إلى النشر.

٦ - الإصدار غير ملزم بإعادة الأصول المرسلة إلى أصحابها سواء نشرت أم لم تنشر.

المواد المنشورة بالإصدار تعبّر عن آراء أصحابها فقط

فكر وإبداع

إصدار متخصص

يعنى بنشر بحوث ودراسات علمية محكمة

المراسلات:

جميع المراسلات توجه باسم رئيس تحرير الإصدار: د حسن البندارى

القاهرة - مصر الجديدة . روكسى - شارع أسماء فهمى كلية البنات - جامعة عين شمس

ت: ٥٨٥٤٦٦٣ تليفاكس: ٥٨٥٦٦٢٣

فكر وإبداع

إصدار متخصص علمي محكم

يصدر عن مركز الحضارة العربية

***

- مركز الحضارة العربية مؤسسة ثقافية مستقلة. تستهدف المشاركة في استنهاض وتأكيد الانتماء والوعي القومي العربي في إطار المشروع الحضاري العربي المستقل.

يتطلع مركز الحضارة العربية إلى التعاون والتبادل الثقافي والعلمي مع مختلف المؤسسات الثقافية والعلمية ومراكز البحث والدراسات، والتفاعل مع كل الرؤى والاجتهادات المختلفة.

- يسعى المركز من أجل تشجيع إنتاج المفكرين والباحثين والكتاب العرب ونشره وتوزيعه.

- يرحب المركز بأية اقتراحات أو مساهمات إيجابية تساعد على تحقيق أهدافه.

- الأراء الواردة بالإصدارات تعبر عن آراء كاتبيها ولا تعبر بالضرورة عن آراء أو اتجاهات يتبناها مركز الحضارة العربية.

رئيس المركز

علي عبد الحميد

مدير المركز

محمود عبد الحميد

مركز الحضارة العربية

٤ شارع العلمين - عمارات الأوقاف

ميدان الكيت كات - الجيزة ج.م.ع

تليفاكس: ٣٤٤٨٢٦٨٠

تصميم الغلاف

المنار ديزاينز

٥٨٦٥٧٣٥ - ٥٨٢٨٢٨٦

مستشارو الإصدار

* أ . د . إبراهيم عبد الرحمن
* أ . د . أحمد الشعراوى
* أ . د . أحمد عبد الرحيم طه
* أ . د . أحمد كمال زكى
* أ . د . أحمد مختار عمر
* أ . د . أميرة مطر
* أ . د . توفيق الفيل
* أ . د . جابر عصفورى
* أ . د . حسين أمين (أستاذ الجراحة)
* أ . د . حمدى السكوت
* أ . د . رتيبة الحفنى
* أ . د . رجاء عيد
* أ . د . زكريا عنانى
* أ . د . زينب السجينى
* أ . د . زين نصار
* أ . د . سامية الساعاتى
* أ . د . السعيد بدوى
* أ . د . صفاء الأعسر
* الفنان التشكيلى: صلاح طاهر
* أ . د . صلاح فضل
* أ . د . الطاهر مكى
* أ . د . عاطف العراقى
* أ . د . عبد الحكيم حسان
* أ . د . عبد الحميد إبراهيم
* أ . د . عبده الراجحى
* أ . د . عبد المنعم تليمة
* أ . د . عز الدين حلمى
* أ . د . عمر الدقاق
* أ . د . على أبو المكارم
* أ . د . على الحديدى
* أ . د . على عشرى
* الأديب : فاروق خورشيد
* أ . د . فضيلة فتوح
* أ . د . محمد أحمد العزب
* أ . د . محمد بلتاجى
* أ . د . محمد السعيد جمال الدين
* أ . د . محمد حسن عبد الله
* أ . د . محمد حماسة عبد اللطيف
* أ . د . محمد زكى العشماوى
* أ . د . محمد عبد المطلب
* أ . د . محمد عبد الرحيم كافود
* أ . د . محمد عبد المنعم خفاجى
* أ . د . محمد على الكردى
* أ . د . محمد عنانى
* أ . د . محمد فتوح أحمد
* أ . د . محمود فهمى حجازى
* أ . د . نبيل راغب
* أ . د . نفيسة عليش
* أ . د . نهاد صليحة
* الأديب : يوسف الشارونى
* أ . د . يوسف نوفل
* أ . د . يونان لبيب رزق

56 -٩

المحتويات

الصفحة

بسم الله الرحمن الرحيم

افتتاحية العدد

د. حسن البندارى

تخطر بذهنى عدة خواطر تصحبها مشاعر مريحة، وأخرى غير مريحة، وأنا أقدم لهذا العدد السادس من فكر وإبداع (مايو ٢٠٠٠م).

أما المشاعر المريحة فمبعثها «حفاوة» يحظى بها هذا الإصدار من مستنيرى الدوائر العلمية والثقافية فى مصر وخارج مصر، ومن أفراد تنبض قلوبهم بمعانى النبل، والتفاؤل، والأمل، والمشاركة، والاكتراث.

وأما المشاعر غير المريحة فسببها «أحاسيس مغرضة» تحاول أن تنال من هذا الإصدار، بالتهوين من أغراضه السامية، وأهدافه النبيلة.

ولأننا نسلم بأن لكل عمل جاد «أصدقاء» تحكمهم الموضوعية فيرحبون به، و«أعداء» تحركهم الأهواء فيحاربونه - فإننا نمضى فى طريقنا، نواصل العمل فى صبر، وتمتلئ قلوبنا ببشارة تجعلنا لا نكترث بالمغرضين، وتدعونا إلى مواجهتهم بالتصميم على تواصل هذا الإصدار واستمراره.

ويشتمل هذا العدد على مواد متنوعة، يعنى بعضها بمراجعة علمية لتحليلات نقدية تراثية، عالجت شاعرين مشهورين، على نحو ما نرى فى بحث «شعر أبى تمام بين شرح التبريزى، وموازنة الآمدى»، وبحث «شرح ديوان رؤبة بن العجاج.. دراسة فى توجيه الشرح وماهية المنهج»، وبعضها الثانى يعمد إلى الاهتمام بالبنية الأساسية لمستقبل الأمة، وذلك فى مقال أطفال الثراء.. دراسة العلاقة بين المال وتشكيل نفسية الطفل»، ويبحث بعضها الثالث الصلة الجدلية بين فنى الشعر والتصوير، وذلك فى مقال «بين ستفن مالارميه، وادفارد مونش»، وبعضها الرابع يقارن بين المقامات الموسيقية فى العصرين العباسى، والحديث، كما نرى فى بحث «مقامات الأرموى ومقامات اليوم» ويقارن بين قالب أدبى غربى ونصوص عربية. وذلك فى البحث الإنجليزى «قالب السونيتة فى النص العربى»، ويعمد بعضها الخامس إلى التحليل الأسلوبى لخصائص لغة الجسد كما نرى فى البحث الفرنسى. «أنفاس لهيلين سيكسو - خطاب الجسد»، ويحلل بعضها السادس وجوه التشكيل النغمى لآلة الناى، كما نجد فى بحث «الأداء المنفرد فى العزف على آلة الناى عند محمود عفت».

ولئن كنت فى بداية هذه الافتتاحية قد أفصحت عن شعورين متضادين صاحبا خواطرى - فإننى فى ختامها أجد ذلك الشعور غير المريح قد تضاءل بمشاعر المستنيرين المكترثين، وبدعوة القارئ إلى الوقوف على محاور مواد هذا العدد الجديد. من إصدار فكر وإبداع.

المادة العربية

* البحث
* المقال النقدى

شعر أبى تمام
بين شرح التبريزى
وموازنة الآمدى

د. عبدالله حمد محارب*

(١)
المقدمة

كانت محنتى الأولى مع أبى تمام هى فى اختيارى له ليكون موضوعاً لدراسة الماجستير، وكنت في مرحلة الشباب وعنفوانها، وأبو تمام أحق المجددين الذين تتعلق بهم عقول أذواق الناشئة إعجاباً وانبهاراً، فشعره صورة صادقة لذلك اللج المتلاطم فى نفوس الشباب. والحماس المتوقد فى مواقفهم، التى فى كثير الأحيان لا تعرف (للوسطية) موضعاً.

وكانت هذه المحنة بوتقة انصهرت فيها كثير من أفكار وخيالات ورؤى، فأزالت وصفت ذلك العنفوان من خبث كاد يودى بصاحبه. وجعلتنى أعرف طرائق الشعر فى العصر العباسى، وأساليبه ومذاهبه، وتولد عن تلك الرحلة الطويلة التى بدأت منذ أواخر السبعينيات واستمرت إلى يومنا هذا، تولد فى تذوقى طعم خاص لشعر أبى تمام عرفت به مذهبه ورنة بنائه الشعرى.

* باحث وناقد أدبى كويتى.

وخلال تلك الرحلة الطويلة التى اصطحبت فيها دواوينه المطبوعة والمخطوطة، وقرأت شروح التبريزى والمرزوقى وأبى العلاء والخارزنجى والآمدى وغيرهم، كانت لى وقفات استفدت فيها من ظواهر وملاحظات وجدتها فى ديوانه بشرح التبريزى وفى الموازنة، كانت فى مقدمتها اختلاف الروايات للأبيات والقصائد وأثر ذلك على المعنى، ولقد كان من أفضل ماطبع من شروح دواوينه، شرح الصولى، وشرح التبريزى، أما الصولى فهو أبو بكر محمد بن يحيى بن عبد الله بن العباس بن صول تكين، الكاتب المعروف بالصولى الشطرنجى، وكان أحد الأدباء الفضلاء المشاهير، له كتب ومصنفات كثيرة يصعب حصرها(١).

اشتهر عنه، بأنه كان المتعصب الأكبر لأبى تمام، وقد وضع كتابه أخبار أبى تمام، يدافع فيه عنه، وقال عن أبى تمام، (وقد أحكمت وصفه فى رسالة أحتج فيها عنه، وعملت بعقبها شعره)(٢). قال ذلك فى مقدمة ديوان أبى نواس، وكانت هذه طريقته فى رواية شرح دواوين الشعراء، يؤلف كتاباً عن الشاعر ومارورى عنه من أخبار، ثم يتبع ذلك شعره ويشرحه، فعل ذلك فى شعر أبى تمام والبحترى وأبى نواس .

وكان كتابه عن أبى تمام وأخباره(٣) مشاركة منه فى المعركة التى انعقدت حول الشاعر، مدافعاً عنه، ويقول الدكتور أحمد أمين فى مقدمة الكتاب،(إنه يعدل نغمة الانتصار الدائم للبحترى لدى الآمدى).

وكان الصولى شديد التعصب لأبى تمام، فهو يراه الأنموذج الذى يجب أن يحتذيه الشعراء، مؤكداً تقدمه وإبداعه بل إنه لا يجوز عليه خطأ ابتداء، فيقول: (ولوقصر (يعنى أبا تمام) فى قليل ـ وما قصر ـ لغرق ذلك فى بحور إحسانه)،ثم يحقر عائبيه ويقول (ومنزلة هذا العائب، منزلة حقيرة يصان عن ذكرها الذم، ويرتفع عنها الوهد).(٤)

ولسنا الآن فى مجال بيان الجانب الفنى فى موقف الصولى هذا، غير أن هذا التعصب الشديد لأبى تمام صرفنى عن جعل شرحه فى مقابل شرح الآمدى، وذلك لخشيتى من أمرين:

ـ فقدان الموضوعية فى بعض مواقف الصولى بسبب هذا التعصب.

ـ تغيير رواية البيت المعيب للتخلص من مواطن الثلب، وهى قضية نقدية فنية ضخمة، ألقت بعاعها على تراثنا الشعرى على مر العصور، وتحتاج إلى دراسة فنية خاصة(٥).

ثم هناك أمر آخر جعلنى انصرف عن شرح الصولى، وهو أن صورة التحقيق، التى خرج بها هذا الشرح كانت عليها ملاحظات، وفيها قصور.

ثم الأهم من ذلك كله أننى عندما قارنت بين شرح الصولى وشرح التبريزى وجدت الأول لم ترد فيه شروح أخرى، وهو أمر طبيعى لتقدم الصولى فى الرواية، ولأنه لم يشرح ديوان أبى تمام أحد قبله فيما نعلم، والصولى توفى سنة ٣٣٦.(٦).

وأما التبريزى فإنه فى شرحه جمع أقوال جلة من العلماء فى شعر أبى تمام، فبالإضافة إلى شرح الصولى أورد شروح الآمدى والمرزوقى والخارزنجى وأبى العلاء المعرى، وكان التبريزى يشارك هؤلاء العلماء فى شروحهم ويعلق عليها، ولا غرو فالتبريزى له باعه الطويل فى هذا الفن، شرح الشعر ونقده، فقد قدم للمكتبة العربية شرح الحماسة والمفضليات وسقط الزند. وكلها موجوده مطبوعة محققة والحمد لله.

ولهذا فقد اخترت ديوان أبى تمام بشرح أبى زكريا الخطيب التبريزى لتكون روايته مناظرة لرواية الآمدى فى الموازنة، أضف إلى ذلك كله، العمل المتقن الذى أخرج به الدكتور محمد عبده عزام هذه الشرح، فجاء غاية فى الدقة والاستفادة من كتب أخرى كثيرة ككتاب النظام لأبن المستوفى الأربلى، كما أشار أيضاً إلى أنه لم يكتف بنسخ شرح التبريزى المخطوطة، بل استعان بنسخ لديوان أبى تمام ساعدته على تقويم الشعر، وإثبات بعض الروايات المختلفة فى الهوامش، وأشار فى المقدمة إلى أهم أصل اعتمد عليه من أصول ديوان أبى تمام، وهى النسخة المحفوظة بمكتبة الاسكوريال والتى قال عنها إنها نسخة قديمة (منقولة عن القراطيس التى كتبها أبو تمام بخطه، كما ذكر أبو على القالى).

وقد عمدت فى هذا البحث إلى الروايات واختلافها بين الديوان والموازنة، فصححت كلاً منهما بالأخرى، ورجحت إحداهما، إذا

كان الأمر يدعو إلى ذلك. ثم جئت إلى أبيات وردت فى الموازنة ولم ترد فى ديوانه بشرح التبريزى، ولكنها جاءت فى دواوين أخرى مطبوعة، أو مخطوطة فذكرتها، ثم ختمت البحث بجملة ملاحظات متنوعة.

كان كل ذلك من أثر تلك الرحلة الطويلة التى صاحبت فيها أبا تمام وشعره، فأورثتنى تلك الصحبة تقييدات على ديوانه وملاحظات حول الروايات وترجيح بعضها، وأيها أقرب إلى مذهبه الشعري.

(٢)

مع الديوان، والروايات

أولا: ترجيح رواية الموازنة:

١ ـ قال أبو تمام :(١)

مضى خالد بن زيد بن مز
يد قمرُ الليل شمس الضحاءِ

ورد فى الديوان (بن مزيدٌ) ممنوعاً من الصرف، والواجب صرفه ضرورة ليصح الوزن.

٢ ـ قال أبو تمام:(٢)

ولقد سمعتك والكلام لآلئ
تومٌ فبكرٌ فى النظام وثيبُ

فى ديوانه (ولقد رأيتك)، ورواية الموازنة أجود، حيث إن الحديث عن الكلام والفصاحة وهى ما تدرك بالسمع لا بالرؤية. ويؤيد ذلك قوله بعده:

فكأن قسا في عكاظ يخطب
وكأن ليلى الأخيلية تندب

٣ ـ قال أبو تمام : (٣)

فستخرب الدنيا وأبنية العلى
وقبابهم جدد بها لم تخرب

فى ديوانه (قبابها) ولا يستقيم المعنى بها، فالحديث عن قباب آل طوق، وجعل الضمير يعود على أبنية العلى أو على الدنيا يفسد المعنى.

٤ ـ قال أبو تمام: (٤)

أبى، فلا شنبا يهوى ولا فلجا
ولا احورارا يراعيه ولا دعجا

فى ديوانه سقطت الكلمة الأولى (أبى).

٥ ـ قال أبو تمام: (٥)

فى مـوقف وقف الموت الزعـاف به

والمجـد يوجـد والأرواح تفـتـقـد

فى ديوانه (الموت يوجد)، ورواية الموازنة أبلغ ، وقد أشار إليها محقق الديوان فى الهامش

٦ ـ قال أبو تمام فى القصيدة نفسها:(٦)

فافخر فما من سماء للعلى رفعت

إلا وأفعالك الحسنى لها عمدُ

فى ديوانه (للندى)، ورواية الموازنة أبلغ، والمعالى تشاد بأفعال كثيرة من بينها الندى والكرم.

٧ ـ قال أبو تمام يمدح المأمون:(٧)

فانتاش مصر من اللتيا والتى

بتجاوز وتعطف وتغمُّد

فى الديوان (اللتُّيا) بضم اللام، خطأ والصحيح فتحها، (واللتَّيا والتى) كناية عن المصاعب، و(انتاش)، أى: خلصها.

٨ ـ قال أبو تمام يفخر: (٨)

مقاماتنا وقف على العلم والحجا

فأمردنا كهل وأشيبنا حبر

وفى ديوانه (وقف على الحلم والحجا)، ورواية الموازنة أوجه، لقوله : (وأشيبنا حبر)، ويناسبها العلم، لا الحلم، فقد يكون الحليم جاهلاً، والحبر: العالم.

٩ ـ قال أبو تمام: (٩)

موضح ليس بذى رُجلةٍ

أشأم والأرجَلُ منها بسوسْ

فى ديوانه (والأرجُلُ)بضم الجيم، وهوخطأ ظاهر، فالفرس الذى يطلبه ليس (بذى رُجْلَةٍ).

والأرجل من الرُّجْلة والترجيل، وهو بياض فى إحدى رجلى الدابة، لابياض به فى موضع غير ذلك، والأرجل من الخيل: الذى فى إحدى رجيله بياض.

وقال الصولى فى شرحه لديوان أبى تمام:(١٠) (يقول الأرْجل مشئوم كشؤم البسوس).

وقد تابع محقق شرح ديوان الصولى ما ورد فى شرح التبريزى فضبط (الأرجل) بضم الجيم ولايصح.

١٠ ـ قال أبو تمام يمدح مالك بن طوق ويطلب منه فرساً:(١١)

مـخلق وجـهـه على السبق تخـ
ـليق عـــروس الإبناء للغــــرس

فى ديوانه (عروس الأبناء) بفتح الهمزة، وقـال أبو العـلاء: وقـوله (عـروس الأبناء) الأشـبـه أن يكون أراد كـأبناء فـارس، وهم معشر باليمن، يعرفون بهذا الاسم، والورس عندهم كـثـير، ولا يمتنع أن يريد بالأبناء ها هنا أبناء القوم الذين هم شـبـان مـقـتبلون، لأنه من تزوج شـابة كانت أجدر بأن تخلّق من الطاعنة في السن.

وقـال الآمـدى : (وقـال: (عـروس الإبناء) (بكسر الهمزة)، ولم يقل (البناء)، لأن البناء مـصـدر البانى على أهله فإذا صنع غيره له أمـر البناء فـقـد أبناه، كـمـا يبنى البـانى البيت، فإذا أعانه غيره، أو أمكنه من بنائه، فقد أبناه).

ولاخـفـاء بصـحـة مـا ذهب إليه الآمـدى ورواه، وهو (الإبناء) بالكسـر، لمناسـبـتـهـا لمعنى البـيـت الذى يصف تخليق (عـروس الإبناء) التى سـوف يبنى بهـا فى ليلة العرس.

١١ ـ قال أبو تمام يرثى أبا نصر محمد بن حميد:(١٢).

فـتى كلما ارتاد الشجاع من الردى
مـفـراً غـداة المأزق ارتاد مـصـرعـا

ورد فى ديوانه (المأزق) بفـتـح الزاى، خطأ والصحيح كسرها.

١٢ ـ قال أبو تمام :(١٣)

يلقى بهـا حــر التـلاد وعـبـده
عند السؤال مـصـارعـاً وحـتـوفـا

وروى فى ديوانه بشرح التبريزى:

تـكفى بهـــا نهل البـــلاء وعـلـه
عند السـؤال مـصـارعـاً وحـتـوفـا

ثم قال: والرواية الصحيحة: (وذكر رواية الموازنة وهى: حر التلاد وعبده).

وقـال: أى يتيقنان أنهـمـا هالكان عند سؤل السائل هذا الممدوح.

١٣ ـ قال أبو تمام يمدح المعتصم:(١٤)

وأياماً لنا وله لذاذاً
غنينا فى حواشيها الرقاق

وجـاء فى ديوانه (عرينا من حواشيـهـا الرقاق)، وقال: ويروى (نعمنا فى حواشيها)، ورواية الموازنة، والرواية الأخـرى أوجـه من رواية الديوان.

١٤ ـ قال أبو تمام يمدح المعتصم:(١٥)

لهى تستثير القلب لولا اتصاله

بحسن دفاع الله وَسَوس سائلة

ورد فى الديوان (لولا اتصالها)، وفى رواية الموازنة يعود الضمير على (القلب)، وهو الصحيح، أما على رواية الديوان فيعود إلى (اللهى)، ولا يستقيم المعنى بها:

١٥ ـ قال أبو تمام فى علة نالت أحمد بن أبى دؤاد:(١٦)

وكسب أجر ولم تعمل له ويلى

وعك المقيم على توحيده عَمَلُ

وقال الخارزنجى: إن ما أصابك من وعك الحمى بعد توحيدك، لمن أفضل الأعمال التى يؤجر عليها صاحبها(١٧)، وجاءت رواية الديوان (فكر المقيم) ولا يصح المعنى بها.

١٦ ـ قال أبو تمام يمدح المعتصم ويذكر فتح الخرمية وهروب بابك(١٨):

ونجا ابن خائنة البعولة لونجا

بمهفهف الكشحين والآطال

ترك الأحبة ساليا لا ناسيا

عذر النسى خلاف عذر السالى

فى ديوانه (خَلّى الأحبة سالماً لا ناسيا)، ورواية الموازنة أوجه، لقوله فى عجز البيت: (عذر النسىّ خلاف عذر السالى).

١٧ ـ قال أبو تمام يمدح إسحق بن إبراهيم:(١٩)

كم نفحة لك لم يَحْفظ تذممُها

لصامت المال لا إلا ولا ذمما

فى ديوانه (لم يُحْفَظُ) بالبناء المجهول خطأ ظاهر، وفى هامش ديوانه: التذمم للصاحب: أن يحفظ ذمامه، أى حرمته، وفى التنزيل (لا يرقبون فى مؤمن إلا ولا ذمة).

قال: (الذمة) العهد: و(الإل) الحلف.

١٨ ـ قال أبو تمام يمدح أبا سعيد محمد بن يوسف:(٢٠)

فى ضرام من الوغى واشتعال

تحسب الجو منهما محموما

فى ديوانه: (مهموماً)، وأشار إلى رواية الموازنة فى الهامش، وقال الآمدى ٠قوله (يحسب الجومنهما محموما) مما أنكره الناس عليه، وإنما ذهب إلى نحو قول أمرئ القيس:

إذا ركبوا الخيل واستلأموا
تحرقت الأرض واليوم قرّ

وهذا هو الوصف الذى لا شئ يفوقه، فجعل أبو تمام الجو محموماً).

وهذا محض تحمل من الآمدى فى رأيى، ووصف الجو هنا بأنه صار محموماً من شدة الجو من إبداعات أبى تمام وغرائبه التى لم يسبق إليها، على أن رواية الديوان (مهموماً) يمكن أن تكون بمقياس الآمدى أشد استنكاراً.

١٩ ـ قال أبو تمام فى القصيدة نفسها:(٢١)

كلما زرته وجدت لديه
نشباً ضاعناً ومجداً مقيما

فى ديوانه (نسباً) بالسين المهملة ولا يصح المعنى بها، بل ينقلب إلى هجاء للممدوح، (والنشب): المال، (والضاعن): المرتحل فأمواله مفارقة له دائماً لتكرمّه وبذله.

٢٠ ـ قال أبو تمام: (٢٢)

لهم منزل قد كان بالبيض كالمها
فصيحُ المغانى ثم أصبح أعجما

وردّ عيون الناظرين مهانة
وقد كان مما يرجع الطرفُ مكرَما

ورد هذان البيتان فى ديوانه بشرح التبريزى، وقد ضبطا ضبطاً غير صحيح، ففيه رفع (فصيح) وحقها النصب خبراً لكان، ورفع (الطرف) فى البيت الثانى، وحقها النصب مفعولاً به للضمير فى (يردّ).

والشاعر يصف الربع بعد تعفيه، ويشرحه التبريزى فيقول:

(أى غيرّ فصار الطرف يُرَدُّ عنهم السوء المنظر، وقد كان فى الدهر الأول يردُّ الطرف مكرما، كأنه يكرمه بما يرى فيه من الحسن والبهجة والمهابة).

٢١ ـ قال أبو تمام يمدح محمد بن حسان:(٢٣)

أرعمت أن الربع ليس يتيم
والدمع فى دمن عفت لا يسجمْ

٢٢ ـ قال أبو تمام يمدح أبا سعيد محمد بن يوسف:(٢٤)

رددت رونق وجهى فى صحيفته
رد الصقال بهاء الصارم الخذم

فى ديوانه (رد الصقال بماء) تحريف، ولا وجه له هنا.

٢٣ ـ قال أبو تمام فى مرض إلياس بن أسد (٢٥)

إليــاس كن فى أمــان الله والذمَم

ذا مُهجة عن ملمات الأذى حَـرِم

فى ديوانه (عن ملمات النوى)، ولا معنى لها، وفى هامش ديوانه (الردى)، وهى أوجه وأنسب من (النوى).

و(الحَرِم): بفتح فكسر: الممنوع، وهى أحسن من رواية الديوان (حَرَم) بفتح الأول والثانى.

٢٤ ـ قال أبو تمام (٢٦)

مــاضــرَّ أروع يرتقى فى همــة

روعـــاء أن لا يـرتقى فـي سلم

فى ديوانه (همة علياء)، ورواية الموازنة أشبه بمذهب الشاعر)

ثانياً: ترجيح رواية الديوان:

١ ـ قــال أبو تمام يمدح الحسن بن سهل: (٢٧)

نبــذت إليــه همــتى فكأنما

كـدرت به نجماً على الدهر ثاقباً

وقــال الآمدى فى الموازنة وروى (فكأنما نبذت):

(النبـذ: الطرح . وقـال تعالى: (فنبـذوه وراء ظهورهم(٢٨) أى ألقوه ورموه).

وقال التبريزى : (كدرت) قضضت، من قوله تعالى (إذا النجوم انكدرت).(٢٩)

قلت:

ورواية الديوان أبلغ، فالبيت جاء تحت باب (كف الدهر نوائبه).

والكدر: القض، وهى أشــد قــوة فى تصوير المعنى من النبذ.

٢ ـ قــال أبو تمام يمدح عـمــر بن طوق:(٣٠)

لكن بنو طوق وطوق قـــبلهم

شـــادوا المعـــالى بالثناء الأغلب

فى الموازنة (بالبناء)، ورواية الديوان أوجه وأبلغ فى المدح.

٣ ـ قـــال أبو تمام يمدح مـــالك بن طوق(٣١):

لم ترم ذا رَحِم بيــــائقــــة ولا

كلمت قــومك من وراء حــجــاب

فى الموازنة (ولا كلفت قــومك)، ورواية الديوان هى الأوجه لقوله (من وراء حجاب).

٤ ـ قال أبو تمام:(٣٢)

لِمْ تنكرين مع الفــراق تبلدى

وبراعــة المشــتــاق أن يتــبلدا

روى فى الموازنة: (تلدُّدى)، وإن كــان مـعناهمـا مـتـقـاربين، إلا أن رواية الديوان أقرب إلى مذهب الشاعر وطريقته لما فيها من رد الإعجاز على الصدور.

٥ ـ قــال أبو تمطم يمدح الحــسن بن شبانة:(٣٣)

نظمت له عقداً من الشعر تنضب الـ

بحــور وجاداناه من حليــهـا عـقــدُ

فى الموازنة (شـعـراً من الشـعـر)، ورواية الديوان أقرب إلى مذهب الشاعر، وأبلغ في تصوير شعره.

٦ ـ قال أبو تمام : (٣٤)

أبا القاسم المحمود إن ذكر الحمد

وقــيت رزايا مــا يروح ومــا يغــدو

فى الموازنة (مـا يروح ومـا يبـدو)، ورواية الديوان أجود لقوله (ما يروح).

٧ ـ قــال أبو تمام يمدح أبا ســعــيــد، ويذكر هروب منويل الروم من أمامه:(٣٥).

إلا تــنل (منــويــل) أطراف القــنـا

أو تثن عنه البــيض وهى حــرار

فلقـــد تمنــى أن كل مــــدينـة

جــبل أصم وكلُّ حــصن غـــار

فـأنظر بعين شـجـاعـة فلتـعلمن

أن المقـــام بحـــيث كنت فـــرار

فى الموازنة: (فــأنظر بعين شــجــاعــة فلتنظرن)، ورواية الديوان أجــود، وقـــال الخــازنجى:(٣٦) (يقــول: تعلم حين لم تغن عن أصحابك مع قربك منهم أنك كنت فاراً، فانظر بعين شجاعة تعلم أن ذلك كما قلت لك).

٨ ـ قــال أبو تمام يمدح عـمـر بن عـبـد العزيز الطائى من أهل حمص:(٣٧)

فــتى تــراه فــتنفى العـســر غــرته

يمنأ وينــبـع من أســرارهـا اليـــســر

يمناً وينبع من أســرارهـا اليــســر فى

الموازنة (فتنفى العسر غرته نفياً).

ورواية الديوان أبلغ وأجود.

٩ ـ قال أبو تمام يمدح الحسن بن رجاء ويستهديه فرساً:(٣٨)

وكلُّ لون فليكن منا خلا الـ
أشهب فالشهبة لون لبيسٌ

فى الموازنة (فالأشهب، ورواية الديوان أجود للخبر (لون لبيس).

١٠ ـ قال أبو تمام فى القصيدة نفسها:(٣٩)

فإن غدا يرتجل المشى فالـ
موكب فى إحسانه والخميس

وقال أبو العلاء:

وقوله (فالموكب فى إحسانه والخميس)، يريد أن الموكب والخميس يتحدثان بما يأتى به من الارتجال فى المشى، وأنه أحسن فيه).

وفى الموازنة(فالموكب فى إحسانه..)، ورواية الديوان أجود لقوله (والخميس)، أى فى حالتى العرض والحرب.

١١ ـ قال أبو تمام يمدح أبا المغيث موسى بن إبراهيم: (٤٠)

وأرى ربوعك موحشات بعدها
قد كنت مألوف المحل أنيسا

وبلا قعا حتى كأن قطينها
حلفوا يميناً أخلقتك غموسا

وروى فى الموازنة: (أخْلَفَتْك).

والذى فى مخطوطات الموازنة (برلين برقم ٣١٤٤، ودار الكتب المصرية برقم ١٢٦٦٢ز، الجزء الثامن لوحة٢١) (أخلقتك) بالقاف المثناة، والشرح عليها، وغير محقق الموازنة شيخنا السيد صقر الشرح إلى رواية (أخلفتك) بالفاء الموحدة، وقال (أى الآمدى):

(قوله: (حلفوا يميناً أخلفتك) أى: كأنهم حلفوا يميناً أن يعودوا إليك، فأخلفك ذلك)، وما فى مخطوطات الموازنة (فأخلقك ذلك) بالمثناة.

قال ابن المستوفى (٤١):

وروى الآمدى: (أخلقتك)، وقال (الهاء) فى قوله: قطينها) راجعة إلى الرسوم، (حتى كان قطينها) أى الذين قطنوها وارتحلوا عنها حلفوا يميناً غموساً ألا يعودوا إليك، (أخلقتك)، يخاطب الربع على سبيل الاستعمارة والتمثيل، (أخلقتك): ذهبت بجدتك: وقد رواه قوم:(أخلفتك) أى : أخلفت ظنك وليس بشئ.

١٢ ـ قال أبو تمام فى بنى حميد:(٤٢)

يودّ أعـــــداؤهم لوأنهم قـــــتلوا

وأنهم صنعـوا بعض الذى صنعـوا

فى الموازنة : (مثل الذى صنعوا)، ورواية الديوان أجود وأبلغ.

١٣ ـ قال أبو تمام: (٤٣)

مطل على الآجـــال حـــتى كـــأنه

لصرف المنايا فى النفوس مشارك

وفى الموازنة (مطل على الروح المنيع)،

وإشار إليها فى هامش الديوان، ورواية الديوان أبلغ وأجود.

١٤ ـ وقال قبله :

ركـــوب لأثبـــاج المتـــالف عـــالمٌ

بـأن المعـــــالى دونهن المهـــــالك

روى فى الموازنة (بينهن المهالك) ورواية الديوان أجود.

والأثباج: الظهور والأوساط.

١٥ ـ قال أبو تمام: (٤٤)

لهى تستـثـيـر القلب لولا اتصـاله

بحـــسن دفـــاع الله وسـنـوس سـائله

وفى الموازنة (وُسْنُوس قـائله)، وقـال ابن المستوفى(٤٥): وفى النسخة العجمية:

((تستثير): تهيج، (وُسْنُوس): أراد قوله تعـــــالى (إن الإنســـــان ليطـغى أن راه استغنى)(٤٦)، أى لولا حسن دفاع الله عن سائله لتحير من كثرة ما يجد من عطائه).

فبان الآن أن الأوجه هى رواية الديوان (سائله).

١٦ ـ قال أبو تمام: (٤٧)

بمروق الأخـــلاق لو عـــاشـــرته

لرأيت نجحك من جـمـيع خـصـاله

فى الموازنـة (لرأيت وجـــــهك)، ورواية الديوان أحسن وأجود.

١٧ ـ وقال بعده:

أبدأ يفـيــد غـــرائبــاً من ظرفـــه

ورغـــــائبـــــا من جـــــوده ونـواله

فى الموانة (يفيد خلائقاً)، ورواية الديوان أشبه بمذهب أبى تمام.

١٨ ـ قـــال أبو تمام يصف الشـعلة من الشيب:(٤٨)

تستثيرُ الهمومُ ما اكتنّ منها

صُعُداً وهى تستثيرُ الهموما

وفى الموازنة: (تستثير الهمومَ) بنصب (الهموم).

وجاء فى شرح الآمدى (الهم يجلبها وهى تجلب الهم).

ويقول التبريزى:

(هذه الشعلة من الشيب تستثيرها الهمومُ المكتنة).

وقلت: فظاهر الشرح على أن (الهموم) فاعل، بدليل قوله فى آخر البيت (وهى تستثير الهموما).

١٩ ـ قال أبو تمام : (٤٩)

ضعفت جوارح من أذا قته النوى

طعم الفراق فذم طعم العلقم

وروى فى الموازنة (شغفت جوانح).

وقال : (وحواس) هنا أحسن وأليق من جوانح، لأنه ذكر الطعم فكانت الحواس مع الطعم لفظاً يشبه لفظاً ومعنى يشبه معنى ـ. أو كان يقول ـ لو استوى له نظمه ـ «ضعفت جوانح من أحرقت نار الهوى جوانحه فذم حرارة النار، أو: فوجد للنار حرارة.. »، وأظنه لو استوى له ذكر (حواس) فى البيت لما عدل عنه).

وقال أبو العلاء: (الجوارح) فى الأصل هى الكواسب، ويقال: فلان جارحة أهله: أى كاسبهم، وقيل لليدين والرجلين والقلب والسمع والبصر جوارح، وجعل الطائى اللسان من الجوارح وهو منها لاريب، لأنه إذا أخطأ كسب الإثم، والمنفعة به عظيمة فى الدار العاجلة وبه يكون التطعم، والمعنى:

إن الذى يذوق طعم الفراق ثم يذم طعم العلقم فقد ضعفت جوارحه، لأنه لا يفرق بين الأشياء، أى أن الفراق أشد مرارة من العلقم، ويقع فى النسخ (ضعفت جوانح) والصواب (جوارح) والتفسير يدل عليه).

وهكذا بان أن الرواية الصحيحة هى رواية الديوان ورواية الموازنة التى تتبع بها الآمدى أبا تمام لا تصح.

ثالثاً: أبيات لم ترد فى ديوانه:

أ ـ أبيات رواها الآمدى لم أجدها فى دواوينه المطبوعة والمخطوطة التى بين يدى:

١ ـ قال الآمدى : (٥٠)

ومن نوار باب الجود أيضاً قول أبى تمام فى أبى غريب يحيى بن عبد الله القمىّ:

عرفنا الجود منك وما عرضنا
لِسَجْلٍ من نداك ولا ذنوب
ولكن دارة القمر استتمت
فدلتنا على مطر قريب

قلت: لم يرد هذا البيتان فى دواوين أبى تمام المطبوعة والمخطوطة التى بين يدى، ووجدتهما فى الطراز للعلوى منسوبان لأبى تمام(٥١)، والسجل: الدلو الضخمة المملوءة بالماء، والذنوب: الدلو التى يكون فيها الماء دون ملئها.

٢ ـ روى الآمدى قال: (٥٢)

قال أبو تمام:

بكى شجوه قلب بكته فواجعه
وإنسان عينٍ ليس ترقا مدامعه

وقال: (يريد الأحداث التى فجعته رحمة له).

ولم أجد هذا البيت أيضاً فى دواوينه المطبوعة والمخطوطة.

٣ ـ قال الآمدى: (٥٣)

قال أبو تمام يرثى المعتصم ويهنئ الواثق:

لناع نعى بدراً ثوى قبر مُلحَدِ
بدا بعده بدر أضاءت مطالعه
وما مات من أبقى لنا بعد موته
إماماً هدانا نهجه وشرائعه
لئن بكت الدنيا لنا من مَلكِها
فقد ضحكت إذ قام بالملك تاسعه

وقلت:

لم أجد هذه الأبيات فى دواوينه المطبوعة، كما لم أعثر عليها فى نسخ دواوينه المخطوطة التى بحوزتى.

وقد تكون هذه الأبيات من قصيدة مطلعها البيت الذى مر فى الفقرة السابقة.

٤ ـ قال الآمدى:(٥٤)

قال أبو تمام:

على أى أحوال مضيت فشاكرٌ
لما كان من بر الأمير وعاذرُ
فإن صدق البرق الذى شمت عارضاً
فلا عجب من أن تجود المواطرُ

وإن عاقت الأسباب فالبحر ربما
تمنع منه جانب وهو زاخر

وقلت :

لم أجد هذه الأبيات كذلك في دواوينه كلها التي بحوزتي.

٥ ـ قال أبو تمام في الحسن بن وهب:(٥٥)

يهب النائل الجزيل ويعطي
إن مطلنا بالشكر بعض المطال

لم يرد هذا البيت في دواوينه المطبوعة، ووجدته في نسختين من ديوانه مخطوطتين(٥٦)

٦ ـ قال الآمدي: (٥٧)

قال أبو تمام في إبراهيم بن الخصيب:

ما لأهل الشام أن يكفروا
بعدك فيهمُ نعماء أهل العراق

فلقد صار أفقهم بأياديـ
ـك حديثا لسائر الآفاق

نزل العدل حيث شاءوا وأضحى الـ
جور والظلم عنهمُ في وثاق

كل يوم تزيدهم منك عدلا
ونوالا كذاك جرى العتاق

ولم أجد هذه الأبيات في شرح التبريزي، غير أني وجدتها في نسخة من ديوانه مخطوطة.(٥٨)

٧ ـ قال الآمدي : (٥٩)

قال أبو تمام في الحسن بن وهب:

لصدور الأقلام أمضى بكفيـ
ـك إذا شئت من سهام نبال

بمصفى فرائدها النيّر الوشـ
ـي وحدثان عهدها بالصقال

نطف تثلج امرءا وهو حرا
ن ببردٍ من المعاني زلال

وتناغي الهوى وتنساب في الرو
ح بسحر من البيان حلال

يشرع الذهن والمسامع فيها
في صفايا أمثالها أمثالي

يريد أمثاله من الشعر الذي يقوله.

وقلت:

لم أجد هذه الأبيات في شرح التبريزي،

ولا فى دواوينه المطبوعة الأخرى، غير أنى وجدتها فى مخطوطتين للديوان ضمن قصيدة له فى مدح الحسن بن وهب مطلعها:

قف نؤبن كناس ذاك الغزال
إن فيه لمسرحا للمقال

وقد ورد هذا البيت فى الموازنة ج١ ص٤٣١، ولم يُخَرَّج(٦٠)، ثم أورد الآمدى(٦١) بيتين من القصيدة نفسها لم يرداً كذلك فى دواوينه المطبوعة ، وهما فى مخطوطتى ديوانه اللتين سبق أن أشرت إليهما، والبيتان هما قوله:

قرب الدهر من يدى وأكنت
يده من سمائم العدم حالى

ولهذا أضحى ثنائى طريقا
عامرا بينه وبين الليالى

٨ ـ قال الآمدى : (٦٢)

قال أبو تمام:

أمل من الآمال أحكم فتله
فكأنه مرس من الأمراس

وقلت: لم يرد هذا البيت فى شرح التبريزى، وورد فى مجموعة من دواوينه المطبوعة والمخطوطة(٦٣).

٩ ـ قال الآمدى : (٦٤)

قال أبو تمام يصف الربيع، وهى أرجوزة رديئة شديدة الاضطراب، وجدت فى كتاب أبى سعيد السكرى(٦٥) هذا القدر:

إن الربيع أثر الزمان
لو كان ذا روح وذا جثمان
لكان بساما من الفتيان
بوركت من وقت ومن أوان
فالأرض نشوى من ثرى نشوان
تختال فى مُفَوَّف الألوان
فى زاهر كالحدق الروانى
من ناضر وفاقع وقانى
عجبت من ذى فكرة يقظان
رأى جفون زهرة الأفنان
فشك أن كلّ شئ فان

وقلت:

لم ترد هذه الأبيات فى شرح التبريزى ولا فى باقى دواوينه المطبوعة، غير أنى

وجدتها فى إحدى نسخ ديوانه المخطوطة (فاتح اسطنبول) لوحة ٢٠٢.

١٠ ـ أورد الآمدى : فى موضعين من كتابه أبياتاً لأبى تمام:

الموضع الأول: (ج٢، ص ١٦٥)، ثم وردت أبيات منها فى الموضع الثانى(ج٣، ص١١٦)، والأبيات هى:

الموضع الأول:

أما إنه لولا اللوى ومعاهده
(مواعيسه قد أقفرت وأجالده)

فيا مشهداً يُستهزم البين باسمه
إذا عُدَّ أيام الهوى ومشاهده

ويا ليلة لو يعرف الدهر طيبها
لصيرها ثغراً تناغى مراصده

الموضع الثانى:

أحَبُّ مدانيه إليه مكاشح
ينافسه فى سؤدد ويماجده

محاحقده عند التيقن أنه
على المجد يوماً لا على المال حاسده

وقد وجدت هذه الأبيات فى ديوانه بشرح الصولى(٦٦) ثم وجدتها فى القسم المنحول الملحق بشرح التبريزى (٦٧)، وبين محققه أن هذه القصيدة أثبتها ابن المستوفى فى كتابه (النظام) ، ونقل المحقق شروح الصولى والآمدى والخارزنجى عليها، وقال: (لم أجدها فى النسخ الأخرى لشرح التبريزى ولا نجد ما يمنع من صحة نسبتها إليه).

وقلت : وجدت هذه القصيدة فى نسخة لديوان أبى تمام مخطوطة، أيا صوفيا لوحة ٦٧)، ويبدو أن تأخر ظهور الجزء الرابع من شرح التبريزى لديوان أبى تمام لم يمكن شيخنا السيد صقر من تخريج تلك الأبيات.

رابعاً: ملاحظات متنوعة:

١ ـ قال أبو تمام:(٦٩)

لو كان فى عاجل من آجل بدل
لكان فى وعده من رفده بدل

وقال محقق شرح التبريزى فى الهامش:

هـ س: ويروى (فى آجل من عاجل)

وشرح التبرزى البيت فقال:

(أى لو كان فى الغائب بدلُ من

الحاضر أو يقوم مقامه!لكان وعده كافياً مغنياً عن الأعطاء، لعلمنا أنه منجز)

قلت: وهذا الشــــرح هو على الرواية الأخرى، التى أثبتها المحقق فى الهامش، فهى رواية التبريزى والشرح عليها!.

٢ ـ قال أبو تمام:(٧٠)

أبديت لى عن جلدة الماء الذى

قد كنت أعهده كثير الطحلب

وقال فى الهامش:

وجاء فى (النظام) (٧١): (قال الصاحب رحمه الله: سمعت الاستاذ الرئيس (قال عنه المحقق إنه الشريف الرضى) ينشد أبيات أبى تمام التى أولها:

(أما وقد ألحقتنى بالموكب)

وينشد: (أبرزت لى عن صفحة الماء). فقلت: زين والله سيدنا هذا الشعر بإقامة الصفحة مقام (الجلدة) . فقال: كذا يلزم لمثل أبى تمام، إذا أمكن إصلاح بيت وتهذيب قصيدة بكلمة).

وقلت : وتعريف (الاستاذ الرئيس) بأنه (الشريف الرضى) خطأ ظاهر، (فالاستاذ الرئيس هو : ابن العميد محمد بن الحسين، أبو الفضل توفى ٣٦٠هـ (٧٢)، والشريف الرضى هو محمد بن الحسين توفى سنة ٤٠٦ ومولده ٣٥٩هـ (٧٣)، والصاحب راوى الخبر هو اسماعيل بن عباد(توفى سنة ٣٨٥)(٧٤)، وجاء خلف رشيد نعمان محقق شرح الصولى لديوان أبى تمام، فنقل هذا الخطأ فى هامش الكتاب دون تصحيح!.

٣ ـ قال أبو تمام يرثى محمد بن حميد:(٧٥)

وما كنت إلا السيف لاقى ضريبة

فقطعها ثم انثنى فتقطعا

قال الآمدى:(٧٦)

(وهذا البيت ليحيى بن زياد الحارثى، وهو أنشده فى الحماسة).

وقلت:

هو حقاً فى الحماسة ليحيى بن زياد، تحقيق د. عبد الله عسيلان(٧٧)، ولم يرد فى شرحى المرزوقى والتبريزى للحماسة.

٤ ـ قال أبو تمام لأبى سعيد محمد بن يوسف الثغرى:(٧٨)

لعمرك لليأس غير المريب

خير من الطمع الكاذب

وللريث تحفزه بالنجاح

خير من الأمل الخائب

قال ابن المستوفى فى النظام: (٧٩)

قال أبو العلاء:

وهذان البيتان يرويان فى شعر هذيل، والطائى أجلّ من أن يدعيهما، ولكن يجوز أن يكتبهما فى رقعة أو كتاب، فيظنها الرواة من شعره.. والبيتان المتقدمان مجمع عليهما فى رواية أشعار هذيل، وقائلهما فيما ذكر خويلد بن مطحل، أحد بنى سهم بن معاوية الهذلى، وهو أبو معقل بن خويلد).

وقال:

ثم بعد هذه الأبيات البيتان اللذان أولهما (لعمرك للناس) وهما مخفوضان، وهذه الأبيات مرفوعة ، فإن يحمل على الأقواء، فهو كثير جداً، ويجوز أن تقيد الأبيات كلها فلا يحتاج إلى إعراب) آخر كلامه.

وقال ابن المستوفى عقبه:

وهذه الأبيات فى قصيدة معقل بن خويلد الهذلى وفيها زيادة واختلاف فى مواضع من سياقها، فأما البيتان المجروران فهما فى شعر معقل بن خويلد مقطوعين غير داخلين فى هذه الأبيات، بل هما مفردان عنها، وقال فى أولهما:

(وقال معقل بن خويلد)، وذكرهما ، وختم الأبيات بما ختمها به، [وهو] دليل على أنهما من غيرها.

والشاعر معقل بن خويلد بن واثلة بن مطحل الهذلى، لا أبو معقل، وفيما ذكره وهم، إلا ن يكون الناسخ زاد (ابن) بعد أبو معقل (انتهى كلام ابن المستوفى).

وقلت:

وجدت البيتين فى شرح ديوان الهذليين مفردين مقطوعين عن ما بعدهما .(٨٠)

٥ ـ قال أبو تمام: (٨١)

كم معان وشيتها فيك بالمد

ح فأضحت ضرائراً للرياض

وروى فى الموازنة:

كم معان وشيتها فيك قد أم

ست وأصبحت ضرائراً للرياض

والبيت بهذه الرواية مكسور إذ زاد على التفعيلة الأولى من الشطر الثانى سبب (متحرك فساكن)، والبيت مروى على الصحة فى ديوانيه المخطوطين.(٨٢)

٦ ـ قال أبو تمام :

عجبا لعمرى أن وجهك معرض

عنى وأنت بوجه ودك مقبل

مع جملة أبيات

وقد وردت هذه القصيدة فى موضوعين من (ديوانه بشرح التبريزى): الموضع الأول فى باب المدح، والموضع الثانى فى باب العتاب(٨٣).

٧ ـ قال أبو تمام:(٨٤)

ومقدودة رُؤدٍ تكاد تقدُّها

إصابتها بالعين من حَسَنِ القدِّ

قال أبو العلاء:

مقدودة: حسنة القد، و (من حَسَنِ القدِّ): أى من القَد الحسن، أى تصاب العين لأجل قدها الحسن، وهذا أوجه من أن يقال من (حُسْنِ القد) فيضمَّ السين، وإن كان ذلك جائزاً، لأن ترك التعسف أحسن، والجيد (رؤد) بالهمز وهى المتثنية، و(الرود) بغير همز: الطوافة فى بيوت جاراتها، وكان يكون ذماً، إلا أن تخفف الهمزة.

وقال الآمدى : وروى من (حُسْنِ القد): قوله (يعنى أبا تمام) (من حُسْنِ القد) بضم السين من أقبح لفظه وأهجنها.

ولم يورد شيخنا السيد صقر ذلك الاختلاف فى الرواية فى الهامش:

٨ ـ قال أبو تمام فى القصيدة نفسها:(٨٥)

فهو يَنْشُرُ الرُّوَاضَ بالنَّزقِ الـ

شاكن منه واللين والشَّرَس

جاء فى ديوانه بتحريك (الهاء) من الضمير (هو) ، ولا يستقيم الوزن بهذا، بل ينبغى تسكينها، فالبيت من المنسرح وتفعيلته الأولى دخلها الطى فصارت (مفتعلن).

هوامش المقدمة:

(١) مقدمة أخبار البحترى للصولى - تحقيق د . صالح الأشتر - دار الفكر - دمشق، الطبعة الثانية سنة ١٩٦٤، ص٢٢.

(٢) المصدر السابق ص ١٦٦.

(٣) أخبار أبى تمام، تحقيق خليل عساكر، ومحمد عبده عزام، ونظير الإسلام الهندى، طبع المكتب التجارى بيروت، المقدمة ص١٢.

(٤) أخبار أبى تمام ص ٣٨.

(٥) أنظر على سبيل المثال الموازنة :ج٣، ٢٤٤، ٢٥٧ ديوانه بشرح التبريزى ٢٦١/١، ٦٩/٣.

(٦) انظر المنتظم لابن الجوزى الطبعة الأولى - دائرة المعارف العثمانية حيدر آباد الدكن سنة ١٣٥٧هـ، ج٦، ص ٣٦٠، تاريخ بغداد لأبى بكر أحمد بن على الخطيب البغدادى، دار الكتاب العربى - بيروت - بدون تاريخ ، ج٣/٤٢٧.

هوامش النص:

(١) ديوانه ٢٤/٤، الموازنة ٤/٣.

(٢) ديوانه ١٢٤/١، الموازنة ٤١/٣.

(٣) ديوانه ٩٨/١ الموازنة ٩٨/٣.

(٤) ديوانه ٣٢٩/١، الموازنة ١٩٢/٢

(٥) ديوانه ١٢/٢ ،الموازنة ٢٩٨/٣ .

(٦) ديوانه ٢١/٢، الموازنة ٩٤/٣

(٧) ديوانه ٤٨/٢،الموازنة ٥٢/٣.

(٨) ديوانه ٥٧٣/٤ ، الموازنة ٤٣٠/٣.

(٩) ديوانه ٢٣٧/٢ ، الموازنة ٣٨٧/٣.

(١٠) شرح الصولى أبى تمام تحقيق د. خلف رشيد نعمان - وزارة الثقافة والفنون - بغداد عام ١٩٧٨ ج ٥٨٧/١.

(١١) ديوانه ٢٣٨/٢، الموازنة ٤٠١/٣.

(١٢) ديوانه ١٠٠/٤، الموازنة ٥٢٤/٣.

(١٣) ديوانه ٣٨٤/٢، الموازنة ١٣٨/٣.

(١٤) ديوانه ٤٢٦/٢، الموازنة ١٦٤/٢.

(١٥) ديوانه ٣٠/٣، الموازنة ٤٤٩/٣

(١٦) ديوانه ٥٣/٣، الموازنة ٤٤٩/٣

(١٧) النظام ج٢ لوحة ٢٥٦.

(١٨) ديوانه ٣/١٤٣، الموازنة ٣/٣٥٤.

(١٩) ديوانه ٣/١٧٤، الموازنة ٣/١٥٢

(٢٠) ديوانه ٣/٢٢٨، الموازنة ٣/٢٩٨.

(٢١) ديوانه فى الموضع نفسه والموازنة ٣/١٦٢.

(٢٢) ديوانه ٣/٢٣٢، الموازنة ١/٥٠٧

(٢٣) ديوانه ٣/٢١٢، الموازنة ١/٥١٦.

(٢٤) ديوانه ٣/٢١٨، الموازنة ٣/٢٦٣.

(٢٥) ديوانه ٣/٢٧٩، الموازنة ٣/٤٤٩.

(٢٦) ديوانه ٣/٢٥٣، الموازنة ٣/٨٨.

(٢٧) ديوانه ١/١٤٢، الموازنة ٣/٢٥٤.

(٢٨) سورة آل عمران آية ١٨٧.

(٢٩) سورة التكوير آية ٢ .

(٣٠) ديوانه ١/٩٧، الموازنة ٣/٩٨.

(٣١) ديوانه ١/٧٥، الموازنة ٣/٣٧٠.

(٣٢) ديوانه ٢/١٠، الموازنة ٣/٥٠.

(٣٣) ديوانه ٢/٩٤ ، الموازنة ٣/٤٣٩.

(٣٤) ديوانه ٢/١٧٢، الموازنة ٣/٤٣٩.

(٣٥) ديوانه ٢/٩٨ ، الموازنة ٣/ ٣٥٤.

(٣٦) النظام ج٣ لوحة ٤٥ .

(٣٧) ديوانه ٢/١٨٨ ، الموازنة ج٣/٣٠٨.

(٣٨) ديوانه ٢/٢٧٧، الموازنة ج٣/٣٨٧.

(٣٩) فى الموضع نفسه فى الديوان والموازنة.

(٤٠) ديوانه ٢/٢٦٣، الموازنة ج١/٤٧٧.

(٤١) النظام ج٢ لوحة ١٠٨.

(٤٢) ديوانه ٤/٩٠ ، الموازنة ٣/٥١٩.

(٤٣) ديوانه ٣/٣٠ ، الموازنة ٣/٩٨.

(٤٤) ديوانه ٣/٣٠ ، الموازنة ٣/١٥٢.

(٤٥) النظام، ج ٢ لوحة ٢٤٩ والنسخة العجمية التى ذكرها ابن المستوفى، هى نسخة من شعر أبى تمام برواية الصولى، وقال عنها: (وهذه نسخة من نسخ العجم، وربما وقع فى حواشيها شىء يسير من شرح بالعجمية، فإذا عنيت (وفى النسخة العجمية)، أو فى (طرة النسخة العجمية)، أو (فى حاشية النسخة العجمية) أيا ما ذكرت، فإنما أعنى إياها. (النظام ج١ لوحة٤).

(٤٦) سورة العلق الآيتان ٦ ، ٧ .

(٤٧) ديوانه ٣/٣٢، الموازنة ٣/٦٧ .

(٤٨) ديوانه ٣/٢٢٣ الموازنة ٢/١٩٦ .

(٤٩) ديوانه ٣/٢٤٩، الموازنة ٢/٥٤.

(٥٠) الموازنة ج٣، ص ٢٤٧.

(٥١) الطراز للعلوى، يحيى بن حمزة بن على، دار الكتب العلمية بيروت ١/١٩١.

(٥٢) الموازنة ٣/٤٦٢.

(٥٣) الموازنة ٣/٥٢١.

(٥٤) الموازنة ٣/٢١٩.

(٥٥) الموازنة ٣/٢٦٧.

(٥٦) ديوان أبى تمام بخط محمد بن المظفر بن ابى نصر الوزيرى ورواية الصولى، أيا صوفيا رقم ٣٨٧٣، لوحة ١٤٩، ومخطوطة أخرى ترتيب على بن حمزة الأصفهانى دار الكتب المصرية رقم ١٠٦، لوحة ١٢٩، وفيهما (النائل النجاز)، (إن مطلناه الشكر).

(٥٧) الموازنة ٣/٢٠ .

(٥٨) مخطوطة فاتح اسطنبول ٣٧٧٣ نسخت قبل ٨٦٠هـ ١ لوحة ١٣١.

(٥٩) الموازنة ٣/٤١.

(٦٠) وردت تلك الأبيات فى مخطوطتى ديوانه: أيا صوفيا لوحة ١٥٢، فاتح اسطنبول لوحة ١٢٩.

(٦١) الموازنة ٣/٢٥٥.

(٦٢) الموازنة ٣/١٢٥.

(٦٣) ديوانه بشرح الصولى ١/٥٧٣، النظام لابن المستوفى (مخطوط) ج٢ لوحة ١٠٣، وديوانه (مخطوط) الفاتح باسطنبول لوحة ٩٥، وديوانه (مخطوط) دار الكتب المصرية ترتيب على بن حمزة الأصفهانى رقم ١٠٦ أدب لوحة ١٠٣.

(٦٤) الموازنة ٣/٦٥٣ .

(٦٥) أبو سعيد السكرى: هو الحسن بن الحسين بن عبد الله السكرى، العالم بالأدب، الرواية المكثر، كان ثقة صادقاً يقرئ القرآن، انتشر عنه من كتب الأدب مالم ينتشر لأحد من نظرائه، وكان إذا جمع جمعاً فهو الغاية فى الاستيعاب. جمع أشعار كثير من القبائل وشرحها، ولد سنة ١٢١ هـ وتوفى سنة ١٧٥هـ (إرشاد الأديب ٨:٩٤، تاريخ بغداد ٧/٢٩٦، إنباه الرواة ١/٢٩١).

(٦٦) شـرح الصـولى لديوان أبى تمام ٥٠٨/١.

(٦٧) شرح التبريزى لديوان أبى تمام، ج٤، ص٦٢٥.

(٦٨) وانظر النظام لابن المستوفى، ج١، لوحة ٣٤٤.

(٦٩) ديوانه ١٠/٣.

(٧٠) ديوانه ٣٦١/١.

(٧١) النظام ، ج ١ لوحة ١٢١ .

(٧٢) يتيمة الدهر فى محاسن أهل العصر، تحقيق للشيخ محمد محى الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة بمصر ٢/٣، الوافى بالوفيات، صلاح الدين الصفدى نشر فرانز شتاير بفسبادن لجنة المستشرقين عام ١٩٦٢ ، ٥٧/٢.

(٧٣) وفيات الأعيان لأبى العباس شمس الدين أحمد بن خلكان، تحقيق د. إحسان عباس، دار صادر بيروت سنة ١٩٧٨، ٢/٢.

(٧٤) معجم الأدباء، لياقوت، دار الفكر بيروت سنة ١٩٨٠ ، ٣٧٣

(٧٥) ١٠٠/٤

(٧٦) الموازنة ٥٢٤/٣

(٧٧) حماسة أبى تمام، د . عبد الله عسيلان ـ من منشورات جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية سنة ١٩٨١م، ٤١٥/١.

(٧٨) ديوانه ٤٤٧/٤

(٧٩) النظام ج١ ، لوحة ١٤٥ .

(٨٠) شرح أشعار الهذليين، صنعة أبى سعيد الحسن بن الحسين السكرى، تحقيق عبد الستار أحمد فراج، ومحمود محمد شاكر، مكتبة دار العروبة القاهرة بدون تاريخ، ج٢، ص٣٩٢.

(٨١) ديوانه ٣١٥/٢ .

(٨٢) نسخة أيا صوفيا، ونسخة فاتح اسطنبول.

(٨٣) التبريزى ج٣، ص٥٨، ج٤، ص ٤٨٥. (يعاتب أبادلف فى بذله وتقطيبه فى وجهه).

(٨٤) ديوانه ٦١/٢، الموازنة ٩٥/٢.

(٨٥) ديوانه ٢٣٨/٢، الموازنة٣/ ٤٠١

أطفال الثراء

دراسة العلاقة بين المال وتشكيل نفسية الطفل



د حسين أمين*

يحكى أن صياداً فى الغابة صاد،أسرة كاملة من الأسود.. فباع منها الأسد إلى احدى حدائق الحيوان.. وباع اللبؤة إلى حديقة أخرى.. وباع الشبل الصغير إلى أحد الأثرياء فى ماليزيا، ليلعب به أطفاله فى حديقة قصره المنيف.. وعندما كبر الشبل صنعوا له قفصاً كبيراً من الحديد خوفاً على الأطفال منه.

كان الشبل مدللاً .. يأكل حتى يشبع .. ثم ينام ويصحو ليأكل من جديد .. وصنعوا له سلسلة طويلة فى رقبته لكى يأخذه الحارس كل يوم للنزهة فى أرجاء القصر.. ولم يكن ينقصه إلا أن تكون الصحاف التى يُقدّم له فيها الطعام صحافاً من ذهب ..

* أستاذ جراحة المسالك البولية .. ويعتز الكاتب بتشابه اسمه مع اسمى الأخوين العزيزين السفير حسين أحمد أمين، ود حسين أمين أستاذ مادة الإعلام بالجامعة الأمريكية بالقاهرة.

ومضت السنين ومات الرجل الثري ..
وورث أبناؤه ثروته وقصره وحدائقه ..
وورثوا أيضاً هذا الأسد .. وقد أصبح ليثاً كبيراً مهيباً .. يدوي زئيره في جنبات القصر فيرج جدرانه .. لكي يتضاحك به الضيوف ..
ولم يشأ الأبناء أن يحتفظوا بالأسد .. وقرر أكبرهم أن يعيده إلي الغابة التي أُسر فيها .. والتي لا تبعد إلا بضعة أميال ..
وصنع له سلسلة متينة حول رقبته ثبّت فيها جهاز إرسال دقيق .. بحيث يمكنه أن يتتبعه وأن يتعرف علي مكانه في الغابة من وقت لآخر .. إما بطائرته الهليكوبتر أو بسيارته السفاري الفارهة ..

أتدرون ما الذي حدث لهذا الأسد ؟..
لقد جاع لأول مرة في حياته بعد يوم كامل دون تدليل .. وإكتشف أن عليه لأول مرة في حياته أن يعتمد علي نفسه .. to fend for himself .. واستنجد بغرائزه التي أودعها الله فيه .. وخرج يبحث عن طعام وشراب .. ولكن لم يحالفه التوفيق ..
كانت الفرائس تفلت منه في سهولة ويُسر ..
وكانت الأسود الأخري تسبقه إليها .. وتنظر إليه في احتقار .. بل وتزيحه من طريقها دون اكتراث .. واستند إلي جذع شجرة .. ثم رقد تحتها ذليلاً كسير الفؤاد .. وهزل الأسد المهيب .. وضعفت أطرافه .. وصار يتلصص علي الجيف وبقايا طعام الحيوانات الأخري يسرق منها الفتات .. وفي خلال شهر من الزمان وجده صاحبه تحت أشجار الغابة .. وقد مات ..!!

لقد تربي هذا الأسد في ظل الثروة والرفاهية .. ولم يتعلم شيئاً من فنون التعامل مع باقي الأسود .. ولم يتعلم صنعة الصيد والتعامل مع الفرائس والظباء .. صحيح أن الخالق قد وضع فيه غرائز ثابتة لا تزول .. ولكنها لم تُصقل بالتجربة والخطأ .. وبالمران والتدريب ..

إننا نشاهد في أفلام الطبيعة والغابة كيف أن صغار الأسود تتقافز ويصارع بعضها البعض تحت أنظار اللبؤة طول النهار .. لكي تكتسب قوة العضلات ومهارات الشد والجذب والصراع .. وتكتسب أيضا فنون التعامل فيما بينها وبين الآخرين .. وعندما تخرج الأسود للصيد تخرج معها الصغار .. تقف في أحد الأركان تتفرج علي أسلوب الكر والفر وحصار الفريسة ثم الإمساك بها ..
وعندما تكبر الأشبال يشركها الكبار في صيد الظباء الصغيرة .. حتي تكتسب الخبرة والتجربة .. قبل أن تبتعد وحدها عن مكان الأسرة .. إن الغرائز وحدها لا تكفي .. وقد ثبت أن جزءاً كبيرا من فنون الحياة لا يُكتسب بالغرائز فقط .. بل بالمران والتدريب والتهذيب ..

والآن دعونا نترك هذا الأسد لمصيره الحزين .. ودعونا نعود إلي القصر الفاخر .. لنري ما الذي حدث للأبناء الذين ورثوه .. وسوف نجد .. وياللهول .. أنهم قد أصابهم بعض ما أصاب هذا الأسد المسكين ..!!

إننا نخطئ كثيرا في حق أبنائنا عندما نوفر لهم كل شئ دون أي تعب أو نصب أو جهد علي الإطلاق .. لأن مداركهم الصغيرة لن تقدر حجم الجهد الذي بذله الآباء من أجل هذا الذي يُقدم لهم .. وسوف تتعود أفهامهم علي أن الحال الطبيعي لهذه الدنيا .. هو أن يقولوا لكل ما يتمنونه : كن .. فيكون ..!!

وعادةً ما تكون حجتنا في ذلك أننا نريد أن نجنّبهم المشاق التي عانيناها في الصغر .. دون أن ندري أن هذه المشاق .. وهذه الصعاب .. هي التي جعلت منا رجالا ونساءً ناجحين موفقين في خضم هذه الحياة .. إننا بذلك نؤذيهم من حيث نريد نفعهم .. ونحرمهم من أهم وسائل البقاء .. وصدق المثل المصري الذي يقول " أن من لم يربيه أبوه وأمه فسوف تربيه الأيام والليالي .. " ومن المؤكد أن تربية الأيام والليالي سوف تكون أقسي كثيراً من تربية الآباء والأمهات ..

وعادةً ما نلجأ إلي حجة أخري نبرّر بها هذه الأخطاء .. فندّعي أننا نراعي أن لا نحرمهم مما يستمتع به زملاؤهم وأقرانهم في الشارع أو الملعب أو المدرسة .. وهو ما يعني بكل بساطة أننا نتسابق جميعاً في إفساد أبنائنا .. وبدفعهم دفعاً إلي مصير لا يختلف كثيراً عن مصير الشبل المرفه المدلل الذي كبرفهلك عندما واجهته حقائق الحياة ..

وقد نظن أنهم قد لا يحتاجون إلي مواجهة حقائق الحياة في مستقبلهم .. فعندهم من الثروة ما يحميهم من صروف الدنيا وغدرها .. ولكننا في ذلك واهمون .. فالحياة ليست كميات من المال وكميات من الطعام والشراب وحسب .. وهؤلاء الأبناء والبنات هم بشر يحتاجون إلي كل ما تحتاجه طبيعة البشر من صداقات .. وعداوات .. وتعاملٍ مع الآخرين .. أغنياء أو فقراء .. قُساةً أو رحماء .. حاقدين أو مُحبّين .. أخياراً أو أشرارا .. سواء في مجال العمل .. أو مجال البيت .. بل ويحتاجون أيضا إلي علاقاتٍ حميمة .. وإلي رفيق أو رفيقة يشاركونهم بقية العمر .. إلي آخر ما يحتاجه البشر ..

لا يمكن لأبنائنا أن يتقنوا فنون التعامل مع الآخرين في ظل الحماية والرفاهية التي يحيطهم بها الآباء والأمهات في هذا الزمان .. وهذه الفنون هي الأساس الأول والأخير في تعاملهم ليس فقط مع باقي البشر .. بل مع الدنيا كلها .. ومع الحياة ..

ولعلنا لا ننسي شيئاً آخر أيضا في غاية الأهمية .. إن الشاب (أو الفتاة) الذي يحصل علي كل ما يمكن أن يحلم به الإنسان سوف تكون سعادته بها جميعاً سعادةً مبتورة منقوصة .. إننا نحرمه من الأحلام .. وهو حرمان ولا شك خطير .. وتكمن خطورته في أننا نحرمه من أن يتمني

شيئاً .. وأن يجاهد من أجله .. وأن يسعي وراءه حتي يحصل عليه .. إننا نحرمه من فرصة النجاح في تحقيق حلم أو خيال كان يتمني الوصول إليه .. نحرمه من وجود هدف له في الحياة يسعي إليه .. ولا نترك له (أو لها) إلا الفراغ ..

ولا يخالجني شك في أن كثيرا من الأمهات والآباء سوف يجدون في هذه السطور إنعكاساً واضحاً لما يرونه في بيوتهم كل يوم .. وأكاد أوقن أن كل جملة لتصلح باباً كاملا في كتابٍ طويلٍ عريض أو موضوعا لفيلم سينمائي ممتع يجول فيه ويصول الكاتب والسيناريست والمخرج والممثلون ..

وأملي كل الأمل أن يكون هذا الحديث بداية لمراجعة صادقة مع نفوسنا ومع أبنائنا وبناتنا .. وأن نتوقف لحظة لنفكر في أي طريق يسيرون .. وكيف سيكون حالهم عندما لا توجد من حولهم مظلات الرعاية والأمان .. من الأمهات والآباء والأجداد .. وهو حال الدنيا والزمان .. منذ أن بدأ الزمان ..!!

****

بعد أن سمع بيدبا الفيلسوف قصة الأسد المسكين اتجه إلي خيمته فدلف إليها صامتاً .. وقضي ساعةً في تأمل عميق .. ثم عاد وقد ملأه الحماس مرة أخري .. وصاح بالطبيب ..

سيدي .. لقد أسمعتنا قصة شبل خرج إلي الغابة دون خبرة .. فأهلكته الغابة .. ولكنني لا أفهم صلة هذه القصة بحياتنا .. ألا أسمعتنا قصصاً مثلها عن بني البشر ؟!!

قال الطبيب .. يابيدبا .. سوف أسمعك منها الكثير .. ولكن دعني أولاً أريك تطبيقاً بسيطا لأول درس عن علاقة المال بطبيعة البشر ..

ألست تعطي أبناءك وبناتك مصروفاً بسيطا ينفقون منه علي الحلوي واللعب .. قال أي والله ياطبيب .. وقد كان جدي يعطي أبي ملاليم .. وصار أبي يعطينا قروشاً .. وتدرج الأمر بي اليوم مع أطفالي نتحدث عن الجنيه الكامل دون ما نقصان ..

قال الطبيب .. إذن فاسمع يابيدبا أولاً هذا الحديث الشيق عن مصروف اليد الخاص ..

****

المصروف الشخصي الخاص ..
Private allowance

إذا تصورنا أسرة من الأب والأم والجدة والعمة وستة من الابناء تعيش في منزل واحد .. وسألنا كل واحد منهم في لحظة صدق وصفاء عن شعوره في هذا الزحام لما وجدنا عند اي منهم اي غضاضة .. بل قد نجد عندهم سرورا وسعادة باجتماع الشمل اكثر

بكثير مما لو عاش كل منهم وحده .. ولكن بشرطٍ واحد .. وواحدٍ فقط يُجمِعُ الجميع عليه بلا استثناء :

وهو أن يكون لكل منهم ركنٌ خاصٌ يمكن أن يعتبره مقدساً .. لا يقترب منه أي فرد آخر من أفراد الاسرة ...

قد يكون هذا الركن الخاص غرفة كاملة .. وقد يكون سريرا .. وقد يكون دولابا .. أو علي أقل القليل دُرجاً واحدا في قطعة من قطع الاثاث ... فإذا اختفي هذا الشرط البسيط ولم يمكن توافره فإن المسكن إذ ذاك يصبح خانقا لا يطاق .. تمُجُّه كل نفس تعيش فيه ..

إن هذا المكان أو الركن البسيط المقدس يُشعر صاحبَهُ بآدميته وتفَرُّدِهِ عن باقي أفراد الأسرة .. والخصوصية صفة هامة تطلبها كل نفس بشرية ..

وكما تطلبها النفس البشرية في المكان ، فإنها تطلبها أيضا في الزمان .. فكل إنسان يحتاج أحيانا الي وقتٍ خاصٍ به ينفرد فيه بنفسه جسدا وروحا عن باقي البشر ..

وفي كثير من المجتمعات الغربية قد نجد إنسانا علي كرسي في حديقة عامة .. يعتذر له الآخرون .. بل ويستأذنونه اذا جلسوا بالقرب منه .. وهو مكان عام ..! لأنهم يُقدِّرون أهمية الرغبة في الوحدة أحيانا عند أي إنسان ..

وكما تطلب النفس البشرية بعض الخصوصية في المكان .. وكذلك في الزمان فإنها تطلبها أيضا في المال .. فقد يكون دخل الأسرة واضحا معروفا لكل أطرافها .. وقد يستلزم تقسيم هذا الدخل بين أفراد الأسرة أن يكون ما يصرفه كلٌ منهم محدَّداً يطَّلع عليه الجميع .. ونحن إذ ذاك نجد كلاً منهم لا يكف عن الشكوي من قلة المال المُخَصَّص له والمطالبة بالمزيد .. وهنا تبرز ملحوظة غريبة لاحظها علماء النفس :

فلو أُعطِي كلٌّ من هؤلاء الأفراد نفس كمية المال التي أعطيت له من قبل .. ولكن لم يطالبه الآخرون بالاطلاع علي تفاصيل إنفاقها فإن الشكوي من قلة المال تختفي بدرجة لا تقل عن خمسين بالمائة .. وليس لهذا إلا تفسيراً واحداً : ففي سبيل أن يحتفظ الإنسان بخصوصية إنفاقه للمال نجده مستعدا لقبول التضحية بجزء منه ....!

ولو تأمل كلٌّ منا في محيطه الشخصي لدُهِش من مظاهر تطبيق هذه الملحوظة النفسية البسيطة .. فصاحب البيت قد يخفي عن زوجته بضعة جنيهات يشتري بها أشياء يحبها .. ولكنها تبدو تافهة ومحرجة إذا تعرضت للعلانية والمناقشات .. والزوجة قد تختصر جزءاً من مصروف البيت تنفقه كما يحلو لها دون حساب من أحد .. وكذلك الأبناء .. وحتي

الطفل الصغير في المدرسة يعطي أهمية كبري للقروش البسيطة التي يمكنه إنفاقها دون أن يحاسبه عليها أحد ..

وفي بعض الشركات الكبري في الدول الغربية واليابان .. حيث تحظي شخصية المدير وراحته النفسية بأقصي درجات الاهتمام والرعاية .. فاننا نجد بنداً معينا من المبالغ يسمي بالمصروفات دون حساب unaccountable expenses يوضع تحت تصرف كل فرد من أفراد الإدارة ..

وقد وجدت التجارب النفسية أنه يندر أن يكون هذا الإنفاق الخاص إنفاقاً في أي وجه غير مشروع .. وأن تفاهة المبالغ وتفاهة ما تُنفَقُ فيه أحيانا لا تعني إلا التفسير النفسي الواضح وهو مجرد الرغبة في الخصوصية .. والرغبة في وجود شئ ما .. أياً كان .. يمكن أن لا يطلع عليه الآخرون ..!!

وقد تكون هذه مجرد ملحوظة أكاديمية .. ولكننا نجد أنه من الممكن استغلالها إلي أقصي الحدود .. في تدريب أطفالنا وتعريفهم بعالم المال بكل أبعاده واعتباراته منذ الصغر ..

فإذا افترضنا أن مصروف الطفل هو مبلغ س وهو في سن الخامسة .. ويزيد إلي مبلغ ٣ س في سن الخامسة عشرة علي سبيل المثال .. وأنه لا يستعمل هذا المصروف إلا في المشتريات التافهة في المدرسة وفي الطريق .. فإنه يمكننا زيادة هذه المبالغ ثلاثة أضعاف دون أن نخسر شيئاً .. إذا جعلناهم مسئولين عن بنود أخري من احتياجاتهم كبعض الكتب أو الملابس .. أو هداياهم لأصدقائهم ومصروفات النزهات والرحلات .. الخ الخ

ومن المؤكد أن هذا الترتيب سوف يخلق عند الطفل شعورا بالمسئولية المالية عن نفسه منذ سنٍ مبكرة وسوف يمكنه من تقييم قيمة المال منذ الصغر .. عندما يضحّي بقطعتين من الشوكولاتة علي سبيل المثال لكي يشتري مجلة مليئة بالصور المسلية .. أو يدفع رسوم رحلة مع الأصدقاء ..

ويجب أن لا يكون هذا المصروف وكأنه أجرٌ مرتبطٌ بحسنِ سلوكٍ .. أو بعمل يؤديه الطفل .. بل يجب أن يكون حقاً أساسياً له من دخل الأسرة (كبيراً كان أو صغيراً) يُشعِرُهُ بقيمته كأحد أفرادها ..

وقد يُستخدم الحرمان من المصروف الشخصي باعتباره وسيلة عقاب .. وهو سلاحٌ ذو حدَّين .. فالطفل تحت سن العاشرة قد يربط كل أنواع العقوبات بمعني آخر هام وهو : " انعدام الحب " ..

وإذا كان الحذر في مسألة الشعور

بالحب واجباً فيما يتعلّق بالعقوبات البدنية على سبيل المثال .. فإن الحذر واجبٌ أكثر وأكثر فيما يتعلّق بالمال .. لأنه إذا ارتبط المال في نفسية الطفل (أو الطفلة) بعاطفة الحب بالذات .. فقد يصبح هذا بذرة خبيثة .. غاية في الخبث .. تكبر مع الأيام وتُدمّر حياته وحياة الآخرين ..!!!

وللأسف أن هؤلاء الآخرين .. هم دائماً أقرب الأقربين ..!!!

قال بيدبا .. ياطبيب .. والله ما كان مثل هذا الحديث يخطر لي على بالٍ من قبل .. وإني والله لبادئٌ غداً .. ولي مع أطفالي حديث طويل ..

قال الطبيب .. إذن لأكافئنّك ببعضٍ من قصصٍ عن بني البشر .. لا تختلف كثيراً عن مثيلاتها من عالم الأشبال والأسود .. والنمور والفهود ..

****

القصة الأولي :

كانت عزبة ذات ألف فدان من أجود الأراضي .. عزبة الباشا عبد الحميد .. يحدّها من الشرق طريق السيارات السريع ويحدّها من الغرب الريّاح الكبير .. يرويها بمائه العذب دون جهدٍ أو تعب ..

كان كل ما ورثه عن أبيه فدادينَ خمسين .. وعشرة من الإخوة والأخوات .. كلهم صغار .. وأمه .. وزوجة أبيه ..

وشحنهم عبد الحميد جميعاً إلي المركز .. وهو المدينة المجاورة .. واتخذ لهم شقتين متقابلتين .. وحشر كلَّ صغيرٍ في مدرسة تناسب عمره .. ووضع في كلٍّ من المسكنين عصا طويلة تقارب المترين .. وأنذر الجميع بأن هذه العصا هي رمز سلطته ووجوده .. وسوف لا يتردد في استعمالها عند اللزوم ..

وعاد عبد الحميد إلي قريته .. كان يعشق رائحة الزرع والأرض .. وكان يسكر من رائحة البهائم في الزريبة .. وشمّر عن ساعديه .. ولم يمض عامان حتي كانت الغلّة تفيض بين يديه مالاً وفيراً ..

مالَ عبد الحميد علي ابن عمٍّ له من الفدادين مائة .. وليس بينه وبين الأرض أي ودّ أو استلطاف .. واشتري منه أرضه .. وفي خلال أعوامٍ عشرة كانت الفدادين قد وصلت ألفاً بالتمام والكمال .. وصار لعبد الحميد صيت ونفوذ في المركز والقري المجاورة .. وأصبح في إمكانه أن يأمر فينجح مرشح الحكومة لمجلس النواب .. أو يغضب عليه فتُخسف به الأرض خسفاً .. وجاءته الباشوية علي طبقٍ من ذهب .. وفجأة أفاق لنفسه .. أين الولد .. أين العصب ..!!!

تزوج عبد الحميد وهو في سن الأربعين .. ورزق بولدين أقمرين .. لكل

منهما وجه البدر في التمام .. وسنٌ ضاحك يكاد في عيني أبيه يطغي علي نور الشمس ..

فرش لهما عبد الحميد الأرض سجاداً ليناً يمشيان عليه .. وأحاط كلاً منهما بالخدم والحشم رهن إشارة من إصبعه .. كان الفراش ريشً نعام .. واللباس حريراً وكشميراً وفراء .. والحذاء جلدَ غزال .. والسيارة ذات أمتار ستة .. يتناوب عليها سائقان ليل نهار .. أما الطعام فله من الطباخين عشرة يتباري كلٌ منهم في إرضاء صاحبي العزة الصغيرين .. أحمد بك ومحمود بك .. حتي صار كل منهما كالكرنبة البيضاء .. لحمٌ غض .. وكرشٌ كبير ..

ومات عبد الحميد في سن الستين .. ولجأ الفلاحون إلي البكوين الصغيرين .. وسلماهما الزمام ..

كان أحمد بك يظن أنه يكفيه أن يعطي الأمر للأرض أن تُنبت زرعاً جيداً فتطيع .. أما محمود بك فقد عهد بأرضه إلي أخيه .. وغادر القرية إلي القاهرة .. وأصبح مقره الرئيسي في شارع عماد الدين ..

وبدأت الأرض في عصيان السيد الجديد الذي لا يدري من الأمر شيئا .. وظن أحمد بك أن العيب الذي فيه هو أنه طيب أكثر من اللزوم .. فأطال لسانه .. وأطال يديه .. ولم تستجب الأرض .. بل وبدأ الفلاحون والمساعدون يهجرونه واحداً تلو الآخر .. وهو في أمره من عجب .. ما الخطب ؟ وما السبب ؟!!

ولم تمض سنوات عشرة حتي كانت الديون والخسائر قد ابتلعت ثلاثة أرباع الأرض .. وأصبح أحمد بك وهو في سن الثلاثين وكأنه شيخ عجوز في الثمانين .. ينهش جسمه الضغط والسكر وكل العلل .. وأصبح قليل الحيلة لا يدري كيف الخروج من مأزقٍ وضعه فيه أبوه ..!

وجاء أعمامه يزورونه .. ويواسون فيه ابن الأخ الكبير .. الباشا الحبيب ذي الأفضال والكرم والجود .. وراهم عشرة كاملة من رجالٍ ونساء .. وقبيلة من الأزواج والزوجات والأبناء والبنات .. كلٌ منهم يعمل عملاً .. هذا أنشأ مصنعاً .. وذاك أصبح أستاذاً في جامعة .. وتلك أصبحت صحفية يرتجّ لقلمها الرجال .. ويحسبون لها ألف حساب .. وهذا .. وذاك .. وتلك ..

واستأذن منهم أحمد بك في بضع دقائق .. قال عندي مشوارٌ هام .. وانسل خارجاً من الباب الخلفي .. وصرف السائق وركب سيارته وحده .. ووصل إلي مقابر القرية .. وجلس هناك وحيداً .. يعاتبُ أباه ..

يُعاتب الباشا عبد الحميد ..!!

* * *

ومسح بيديه دمعةً كبيرة ترقرقت في عينيه .. وقام إلي خيمته .. لقد أحزنتنا والله ياطبيب .. وإنني لا أتحمل الليلة قصة أخري

غداً ليلة اكتمال القمر .. فلنجلس في المساء وتحكي لي عن حكاية أخـري من حكايات المـــال ..

****

القصة الثانية :

في ليلة اكتمل فيها البدر .. جلس بيدبا إلي الطبيب يسمع قصة جديدة .. كان السيد اسمه الأسود .. وبلغته الألمانية هو السيد شوارتز .. كان قد ركب البحر في سن السادسة عشرة قاصداً بلداً بعيداً اسمه البرازيل .. يقولون أن فيها من الرزق الكثير ..

بدأ حمّالاً علي الرصيف .. ثم نجاراً يصنع الأكشاك التي تحمي العمال والبحارة من لسعة البرد والريح .. ثم تدرج إلي صناعة قوارب صيد السمك .. ثم سفن صيد صغيرة .. ثم أخري أكبر وأكبر .. وجري المال بين يديه وفيراً .. ودخلت بيته زوجة إيطالية الأصل ذات حسن وجمال .. وكانها ملاك .. ورزق ولداً نجيبا أسماه والتر ..

أنهي والتر دراسته الثانوية خلال بضع سنوات .. وعاد متهللا إلي البيت وخلفه أمه ذات الحسن والجمال .. ودخل علي أبيه شوارتز يزف البشرى .. ويطلب منه أن يشركه معه في العمل ..

قضي الجميع ليلة سعيدة مُدّت فيها المائدة بما لذ وطاب .. من مأكلٍ وشراب .. ونام الجميع علي موعد لقاء في الصباح حيث يذهب الإبن فيه مع أبيه ليتسلم مفاتيح العمل .. وطافت برأس السيد والتر أحلامٌ سعيدة من بعد أحلام .. ورأي نفسه وزيراً لأبيه الملك .. يأمر فيطاع .. ويشير للجواري من حوله فيرقصون ويغنون .. إلي أن أصبح الصباح ..

واصطحب الأب ابنه إلي رصيف الميناء .. وأمسك بعصا كبيرة من الخشب وحبلاً طويلاً غليظاً .. وسلمهما إلي والتر وكأنه يضع فوق رأسه أكاليل الغار .. وقال ستكون يابني شيخ الحمالين علي هذا الرصيف من الآن فصاعدا .. وسيعطيك هذا الرجل أجرك يوماً بعد يوم .. وسوف تنفق منه علي طعامك .. فلا تعودنَّ إلي البيت كل ليلة إلا شبعانَ ريان .. نسمر معاً قليلاً .. ثم تنام ..

ذُهل السيد الصغير .. وانتفض غاضباً .. وعاد إلي أمه ثائراً يلعن يومه الأسود .. ويلعن أباه الأسود .. هذا الرجل البخيل .. وغضبت الأم لغضبة ابنها .. وثار الكلام يتطاير إلي اليمين وإلي اليسار .. وخرجت الملاك ذات الحسن والجمال من البيت .. وخرج معها ولي العهد يقسم لينتقمنّ من أبيه .. كيف يبخل عليه بالمال وعنده منه الكثير .. وكيف يبخل علي ذات الحسن والجمال فلا يطيع لها أمرا ..

رحل الغاضبان إلي مدينة أخري في البرازيل .. وعمل والتر في التجارة .. وتنقل من نجاحٍ صغير إلي نجاح كبير .. محتضناً

أمه ذات الحسن والجمال .. والتي بقيت تعيش علي الذكريات ..

أما السيد شوارتز فقد رزقه الله ملاكاً آخر .. من أصل إنجليزي .. أجمل من ذات الحسن والجمال ذات الدم الإيطالي الثائر الغاضب .. وأنجبا بنين وبنات .. دخلوا جميعاً إلي أرقي الجامعات .. وتفرقوا في بلاد الله الواسعة .. إلي أن مرض أبوهم مرضاً ألجأه إلي الفراش .. وأحس بدنو الأجل .. فاستدعي أبناءه جميعا .. وأرسل إلي السيد والتر .. فرفض الحضور .. إنه لم يعد في حاجة إلي هذا الأب البخيل .. وأرسل رسالة مقتضبة مع أمه قائلاً أن عنده عملٌ كثير ..

وانعقد المجلس .. وحضر المحامون والشهود .. وأملي السيد شوارتز وصيته .. لقد أعطي الإنجليزية وأولادها العلم والمعرفة والشهادات الكبار .. أما مصنعه وتجارته فقد كتبها كلها للسيد والتر .. الغاضب الصغير .. وكتب له رسالة سلمها لأمه .. رسالة تقول :

(يابني .. لقد أعطيتك حبلاً غليظاً تبدأ به حياتك .. ولكنك اخترت حبلاً غليظاً آخر .. بعيدا عن بيت أبيك .. والنتيجة واحدة فهذا ما كنت أبغي وأريد .. وما كنت عليك أو علي أمك ببخيل ..) ..

ولفظ الرجل أنفاسه .. وركع الملاك الإيطالي الجميل أمام قدميه .. يرجو منه .. الصفح والغفران ..

****

القصة الثالثة :

صفق بيبا طرباً .. فقد هزت القصة وجدانه .. وشكر الطبيب علي سعة صدره ووقته .. وأقسم ليردّن الهدية بمثلها .. قال عندي قصة من الصين .. قال الطبيب هاتها ولكن إياك أن تكون قديمةً قِدَم التاريخ .. واعتدل بيبا الفيلسوف وبدأ يحكي قصة حكاها ذات يوم في بلاط الملك يانج .. سلطان الصين :

عمل الفلاح دونج شو سنين طوال في خدمة أحد الأمراء .. وكافاه الأمير فأقطعه قطعة أرض صغيرة علي أطراف إمارته .. وفرح دونج شو فرحاً عظيما .. وركب حصانه أياماً سبعة حتي وصل إلي هذه الأرض .. وركع يقبّل ثراها شاكراً للآلهة هذه النعمة العظيمة ..

واستدعي دونج شو أولاده الثلاثة يبشرهم بالبشري الكبيرة .. فإذا بهم جميعاً يقلبون وجوههم وشفاههم في احتقار .. ياأبت إنها أرضٌ بوار .. وما أعطاها لك الأمير إلا أنه قد زهدها .. فليس فيها إلا خير قليل .. وتهلل وجه دونج شو .. وأقسم لأولاده بكل الآلهة أنه يوجد في هذه الأرض كنزٌ كبير .. دفنه أحد وزراء الأمير قبل موته في أحد أركانها .. واستحلفهم

بالآلهة .. ويذكري أمهم التي رحلت منذ سنين .. أن يحفروها شبراً شبرا بحثاً عن هذا المال العظيم ..

عاد الأبناء الثلاثة بعد أسابيعَ خمسة وقد هدّهم التعب .. وألقوا بفؤوسهم في ركن الدار .. وجلسوا غاضبين .. لم تجد شيئاً ياأبي .. ثم ما هذا الكيس الكبير الذي تجلس فوقه ؟!

قال الشيخ ياأبنائي هذا هو الكنز .. سبقتكم إليه .. فانظروا .. وفتحوا الكيس فوجدوه مليئاً بالبذور .. ياأولادي لقد كانت هذه الأرض بواراً لأنها لم تجد من يحرثها ويقلّب ثراها .. والآن قد فعلتم ذلك .. إذهبوا فازرعوا هذه البذور .. وعمّروا هذه الأرض .. وادعوا لي بالصحة .. وادعوا للأمير بطول العز والسلطان ..

****

إن الدراهم في الأماكن كلها ..
تكسو الرجالَ مهابةً وجلالا ..!
فهي اللسان لمن أراد بياناً ..
وهي السلاح لمن أراد قتالا ..!!

****

لقد كان اختراع المال هو النتيجة الطبيعية لخوف الإنسان من العيش وحيداً .. وحرصه علي العيش مع الآخرين .. كلٌ منهم يعمل عملاً يتقنه أفضل من الباقين .. هذا يزرع فيحصد ما يحتاجه ثم يفيض .. وهذا يصنع من الآلات ما يحتاجه وبعضاً من مزيد .. وذاك يخيط قماشاً وكساءً له ولأهله .. وبعضاً يفيض .. ويتبادل كل منهم ما فاض عن حاجته ..

ومع مرور القرون أصبحت وسيلة المقايضة هذه عاجزة عن خدمة الملايين من البشر .. فاخترعوا ما أسموه بالمال ليكون وسيلة أفضل وأسهل لتبادل المنافع والأرزاق والخدمات ..

إذن فالمال أصلاً لم يخلقه الله .. بل هو من اختراع البشر .. وهو المحصلة النهائية لما يعملون .. أي أن المصدر الرئيسي الأول للمال هو العمل ..

ومع الوقت ظهر مصدر آخر من مصادر المال .. وهو ما يرثه الإنسان عند موت أبيه .. وهو مالٌ نتج عن عمل جده وأبيه .. ولم يكن له في جمعه أي فضل ..

ومال الميراث هذا سلاح ذو عشرة حدود .. منها الخير العميم .. ومنها أيضاً كل شرور الأرض .. والفارق بين هذا وذاك هو خيط رفيع لا تكاد تراه العين ..

وما هذه القصص الثلاث إلا مثالاً بسيطاً لآلاف وآلاف من مثيلاتها تحدث كل يوم في أركان الأرض الأربعة .. من الشرق إلي الغرب .. ومن الشمال إلي أقصي الجنوب ..

وأفضل ما يمكن أن نفعله هو أن نعيد قراءة هذا الحديث من أوله مرة أخري .. وأخري .. ومرات ومرات .. وسوف نكتشف أن الحديث يكتسب في كل مرة معاني جديدة لم نلاحظها من قبل ..

وسنجده يُذكّرنا بقصص كثيرة مثيلة .. حدثت لنا .. أو لأقرباء لنا .. عبر الزمان ..

ولنبدأ في كل مرة بأي واحد من هذه العناوين الطريفة :

أطفال الثراء ..

أطفال الثروة ..

أطفال الغني ..

أطفال الجاه ..

أطفال النعيم ..

****

مقامات الأرموى
ومقامات اليوم

د. فتحى عبدالرحمن عبدالملك



ولد الأرموى فى (حوالى) ١٢١٦م توفى (على اعتقاد الحاج محمد هاشم الرجب محقق كتاب الأدوار)(١) - عام ١٢٩٤م - ونسبة «الأرموى» راجعة لبلدة «ارميه» بجمهورية أزربيجان الواقعة غرب مدينة تبريز، ولكن الحاج هاشم محمد الرجب يعتقد بميلاد الأرموى ببغداد العباسية. وعلى اعتقاد غطاس عبد الملك خشبة محقق كتاب الأدوار للمرة الثانية(٢) فقد توفى الأرموى فى ٦٩٣ هجرية، وفى كل الأحوال فإن الأرموى عاش فى الثلاث الأول والثانى للقرن الثالث عشر بالعراق حيث قابل هولاكو وقت غزو العراق. إذ يسرد بنفسه تلك الواقعة فى أغانى الأصفهانى كما هو معلوم، ويؤكدها بدوره فارمر فى تاريخه للموسيقى العربية.

وضع الأرموى من الرسائل العلمية خمسا (على الرجب) (٣) هى :

١ ـ كتاب الأدوار والذي نحن بصدده.

٢ ـ الرسالة الشرفية فى النسب التأليفية

٣ ـ الإيقاع . بالفارسية . مفقود.

٤ ـ الكافى من الشافى، وهو مفقود.

٥ ـ العروض والقوافى والبديع وهو مفقود.

ونكون بذلك قد وصلتنا الرسالة الأولى والثانية فحسب.

---

* مدرس بالمعهد العالى للموسيقى العربية. بأكاديمية الفنون ، بالقاهرة.

(١) كتاب الأدوار لصفى الدين عبد المؤمن الأرموى البغدادى. شرح وتحقيق محمد هاشم الرجب. الجمهورية العراقية. سلسلة كتب التراث ١٩٢ ـ ١٩٨٠م بغداد . صفحة ٧ من المقدمة.

(٢) كتاب الأدوار فى الموسيقى . تحقيق وشرح غطاس عبد الملك خشبة. الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة - ١٩٨٦م . الصفحة الأولى حيث العنوان .

(٣) صفحة ١٣ للرجب.

وعند د. الحفنى تتأكد تلك الحقيقة، فى مقدمته لكتاب الأدوار (التحقيق الثانى لغطاس خشبة). إذ يذكر د. الحفني أهم مصنفات الأرموى فى الموسيقى قائلاً أنها «كتابان» هما :

ـ «الرسالة الشرفية فى النسب التأليفية».

ـ «الأدوار فى الموسيقى».

وعن «الأدوار» يقول د . الحفنى فى مقدمته(١): «يعد من أهم المصنفات العربية فى الموسيقى، وأوفاها فى معرفة النغم والأجناس، وتدوينات الألحان مما لم يكن يعرف قبل ذلك فى كتاب، فكان له «يقصد الكتاب الأدوار» صدى ظهر جليا فى تهافت أهل العلم والصناعة لدراسته وشرحه، فهو أكثر الكتب التى تناولها المتوسطون بالشرح والتحليل»».

وإذا كان الأرموى لم يترك فى الموسيقى (أو لم ينجو له) سوى رسالتين: الأدوار/ الرسالة الشرفية، فإن اتفاق كل المحققين والمنظرين والمستشرقين على أسبقية «الأدوار» قياساً إلى «الرسالة الشرفية» كان الحجة القوية لتفضيلنا العمل استناداً إلى «الأدوار» لا «الرسالة الشرفية». ولا شك فى أن كتاب «الأدوار» هو المتن الراسخ الذى يحمل حقا أهم نظرية مقامية عربية. ذلك ما سوف تظهره معاينة المقامات المتضمنة فيه وكيفية اتصالها وتسلسلها به.

والحقيقة التى لا تقبل نزاعا ولا شك بها هى أن المقامات العربية لم يكن من الممكن لها أن تجد سياقاً أكثر منهجية من أدوار الأرموى، بل ولم يعد من الممكن إخراجها من ذلك الوعاء الرياضى ـ النظامى الذى ابتكره لها الأرموى بأدواره.

لقد فهم الأرموى الصلات الداخلية العميقة بين المقامات وبعضها، فصنف المقامات وفقا لذلك، ولم يكن لعالم غيره تلك المقدرة. كان باستطاعة الأرموى جمع مقامات منطقة شاسعة (أقطار الخلافة العربية)، وتنظيمها واستخراج القوانين العامة التى تربط كل تلك المقامات، فقد كان يعلم أن مقامات تنتمى لحضارة واحدة لابد وأن يسوسها نظام واحد.

إن مقامات الأرموى كانت الأكمل والأوضح.. بل إن مفهوم «مقام» لم يكن ـ قبل الأرموى ـ قد تبلور تماما. وعلى سبيل المثال فإن تشكل المقام من جنسين بالضرورة، وكذا إطلاق اسم مميز لكل جنس على حدة.. كل هذا التقنين لكل المقامات لم يكن واضحاً تماما فى أذهان العلماء العرب العظام ـ ما قبل الأرموى، وما قبل كتاب «الأدوار» تحديداً. وليبحث ـ من يرغب فى متابعة النقاش ـ بأوراق ابن سينا الموسيقية الجليلة (موسوعة الشفاء ـ موسوعة النجاة)، وليسعى لاستخراج أى تصنيف للأجناس داخل المقامات! بل ولينظر بمقامات الفارابى (كتاب الموسيقى الكبير)، أو الكندى ـ وهو أول المفكرين الكبار، فماذا تراه مكتشفا؟ أنها الحقيقة الآتية:

إن المقامات أصبحت مفاهيم علمية ـ نظرية محددة المعالم تماماً عند الأرموى، ومن جاء بعده عاملاً بنظريته: الأدوار. أى أن الرحلة العلمية ـ التنظيمية للمقامات العربية ذاتها لم تنته تماماً إلا بحلول القرن الثالث عشر الميلادى، وبزوغ نظرية الأرموى

(١) صفحة ١١ الغطاس.

ـ عظيم الموسيقى العربية.

ونحن وللآن ما نزال نعمل بنظريته المقامية ودن أن نعي ذلك تمام الوعي. ما تزال نصنف المقامات تبعاً لأجناس محددة ثابتة بكل مقام. وقبل ذلك كان المقام يأخذ كوحدة واحدة، دون تقسيم له داخلى (لأجناس) إذا لم تكن مسألة الأجناس لتشغل بال العرب كثيرا. نحن الآن ما نزال نعين نقطة بداية ثابتة لكل مقام (درجة نغم محددة لبداية أى مقام كقولنا: إن هذا المقام البياتى يبدأ بنغمة دوكاه بالضرورة)، وما نزال نطلق على كل مقام اسما مميزا لا رقم (كاسم: مقام راست). لا نطلق على المقامات أرقاما كقولنا تميزا لمقام ما: إنه الأول عندنا، أو الثانى، ونحن ما نزال نضع تصنيفاً للأجناس بوصفها أنواعا مختلفة وتحت مسمى «الأجناس المستخدمة بالمقامات» كما لا نزال نصنف المقام تبعاً للجنس الأول به «جنس الجذع»، وهى نفس قاعدة التصنيف الرئيسية عند الأرموى.

إن أغلب ما وجدناه من قواعد مقامية وعملنا به فى النغم هو إرث أرموى. لا عجب بعد ذلك إن ذهبنا مرة بعد الأخرى وراء الأرموى و «أدواره»، إن درسناها عشرات المرات وفسرناها كثيراً واتخذناها نموذجا وعبرة.

وقد تم تحقيق كتاب الأدوار مرتين :

التحقيق الأول لهاشم الرجب المحقق العراقى والذى أصدر تحقيقه من بغداد عام ١٩٨٠.(١)

التحقيق الثانى لغطاس خشبة المحقق المصرى المعروف والذى أصدر تحقيقه بعد مرور ست سنوات على تحقيق الرجب ـ ١٩٨٦ بالقاهرة.(٢)

أى أن خشبة كان بالضرورة غير راض، أو مكتف بتحقيق الرجب، ولكن غطاس لم يظهر اختلاف وجهات النظر تلك، وأعاد التحقيق. كأن الكتاب لم يحقق من قبل. وبديهى أننا سنستقى معطياتنا من كلا التحقيقين.

ما المفيد من بحثنا هذا وكيف نتعلم منه وكيف نعتبره درسا لمقاماتنا؟ أن ما نصبو إليه هو السعى لإعمال النظام فى مقامات مصر اليوم. وسننظر لمقامات الأرموى ونفحصها مليا، سوف نستخرجها من كتابه «الأدوار» ونفسر طريقة تركيبها عنده، ثم نضع لها ثبتاً وفهرساً شاملاً، ثم نقارن بينها وبين مقامات اليوم لنجد النظائر والأشباه. وبعد المقارنة لا شك أننا سوف نجد امتداداً للأرموى فى مقامات اليوم، إذ لا يوجد فى التاريخ العلمى ما يسمى «انقطاع»، وإنما كل علم هو في اتصال ووحدة مع ما سبقه بالضرورة، والنظرية العلمية التى تظهر ثم تصبح منقطعة الصلة بما سبقها ـ أى لا تشكل امتدادا للنظريات السابقة ـ لا يكن أن تكون علماً، وفضل المعرفة الإنسانية يكمن فى أنها وعاء حافظ لذاكرة الإنسان ولخبراته المتراكمة. والعلم هو النهج الجامع باستمرار لقوانين ظاهرة ما عبر التاريخ.المفيد إذن هو استخلاص نظام كتنظام الأرموى، نعمل به لجمع شتات المقامات المصرية الآتية:

وقبل البداية ينبغي التنبه لحقيقة أن

(١) دار الرشيد للنشر ١٩٨٠ .

(٢) مراجعة وتقديم دكتور محمود أحمد الحفنى. عن مركز تحقيق التراث والهيئة المصرية العامة للكتاب.

للفظ «دور» ويعنى عند الأرموى «مقام» كما يعنى «ضرب» أى تفعيلة إيقاعية محددة، إذ نظر الأرموى للمقام أو الضرب (اللحن والإيقاع) بوصف كل منهما «دور» متكرر يقوم عليه العمل الموسيقى، كما أراد توحيد النظرة العملية لهما بوصفهما (اللحن والإيقاع) قدمين اثنين لسير الموسيقى العربية، ولا غنى بواحدة منهما عن الأخرى. ونحن سوف ندرس أدوار الأرموى المقامية دون الإيقاعية، والحقيقة أن القسم الإيقاعى بكتاب الأدوار لا يتعدى بضع صفحات محدودة مقارنة بالقسم المقامى: ثمان وعشرون صفحة حول الإيقاع من أصل ٣٣٨ صفحة هى صفحات كتاب التحقيق المصرى. الباقى من صفحات يدرس المقامات وقياس النغم.

ولكى نتأمل مقامات الأرموى وعلى امتداد كتابه يجب فهم أبعاد الأرموى والتى تفصل بين نغمات المقام وبعضها. خاصة وأن أبعاده لها خصوصية وأهمية قصوى، وهى كالآتى :

الطنينى : مسافة تون كامل، ويرمز له بالحرف (ط)

البقية : نصف تون «تقريباً» ، ويرمز له بالحرف (ب)

بعد المجنب : ثلاثة أرباع التون «تقريباً»، ويرمز له بالحرف (ج). [أبعاد عملية ـ معمول بها فى المقامات] .

إرخاء : ربع التون «تقريباً» بعد نظرى غائب عن المقامات ومدرج فى سلم الأرموى(١).

وليس للبعد الأخير رمز إذ لا يتحدث عنه الأرموى برمز وإنما يعين موضعه عند سرد نغمات السلم الأرموى (ضمن النغمات الـ ١٨ المكونة لسلمه ـ من نغمة العشيران وإلى نغمة الحسينى).

أما عن مصطلحاته المقامية فإن صفى الدين لا يسمى الأجناس باسم «أجناس»، ويطلق على كل جنس منفرداً لفظ:

«بعد ذى الأربع» : دلالة على تركيب الجنس من أربع نغمات بالضرورة ـ تحصر بينها ثلاثة أبعاد لا غير، وتلك الأسماء إنما ترجع لابن سيناء وابن زيله والفارابى» واتخذها عنهم الأرموى . ذلك يتفق مع اعتبارهم الموسيقى علما رياضيا، وجزءا من منظومة المنطق والرياضيات.

كما يطلق على العقد لفظ:

«بعد ذى الخمس»: ـ دلالة على تركيبه من خمس نغمات ، حاوية لأربعة أبعاد.

والاكتاف عنده يدعى:

«بعد ذى الكل»: لاحتوائه على كل ما سبق، «ذى الأربع + ذى الخمس» ولاحتوائه على نطاق دورة نغمية كاملة ـ ما بين نغمة وجوابها .

وهو إذ يتحدث عن أنواع الأجناس والعقود المفترضة، فهو يدعو الأجناس:

«أقسام الطبقة الأولى» كما يدعو العقود المفترضة:

(١) لأبعاد الأرموى الثلاثة : ط/ ج/ب مقادير مختلفة / بمعنى وجود أكثر من نوع لبعضها، فهناك نوعان من بعد المجنب ج (٣/٤ التون)، وكذلك البعد ب (نصف التون)، ودائماً هناك من البعد نوع صغير وآخر كبير ، ذلك أمر منطقى تماما بأى منظومة نغم طبيعية ـ غير معدلة

«أقسام الطبقة الثانية»

ثم يبدأ الأرموى فى إنشاء نظرية المقامات العربية والتى سوف تعمل فى الأقطار العربية كلها، لاتبرحها مشارف القرن العشرين، ومنذ الثالث عشر. ولكن .. لا ينبغى أن تغيب عنا أهم مبادئ نظريته، كونها نظرية احتمالات رياضية موسيقية، بما يعنى أن المستخرج منها ليس كله مطبق، أو يمكن تطبيقه، و الأرموى يأخذ الأجناس المستخدمة فى عصره ثم يجرى بينها كافة احتمالات حدوث مقام منهاء يستخرج تلك المقامات المفترضة كلها فإذا بها ٨٤ مقاماً افتراضيا. بعضها فاسد التركيب ـ متنافر النسب الرياضية (الأبعاد).

ولكن الأرموى يبدأ أولاً بتصنيف الأجناس وحصرها استعداداً لأجزاء احتمالات المقامات المختلفة، فالأجناس عدة ـ وهذا حق ـ هى وحدة بناء المقامات وهى تسبق المقامات دراسة. وتظهر لديه سبعة أجناس مذكورة كلها بالفصل الخامس (التأليف الملائم) وأسمائها بكتاب «الأدوار» أقسام الطبقة الأولى، تميزاً لها (تميزا للأجناس) عن أقسام الطبقة الثانية، أى العقود . وكل جنس منفرداً فى «الأدوار» يدعى «قسم» أما الأسماء ـ كالعشاق والنوى ـ والتى سوف نذكرها للأجناس السبعة لديه فهى مأخوذة من كتاب الأرموى الثانى: «الرسالة الشرفية» وهو ما يؤكده د . الحفنى بمقدمة تحقيق عطاس خشبة. والأجناس الأرموية السبع هى:

١ ـ القسم الأول : «جنس عشاق»

٢ ـ القسم الثانى : «جنس نوى»

٣ ـ القسم الثالث : « جنس بوسليك»

٤ ـ القسم الرابع: «جنس راست».

٥ ـ القسم الخامس: «جنس نوروز» ـ (أو حسينى).

٦ ـ القسم السادس: «جنس عراق»

٧ ـ القسم السابع : «جنس أصفهان»

{اسماء الأرموى نفسه}.

وهى أجناس لابد أنها كانت هى بعينها المستخدمة فى زمانه ـ القرن الثالث عشر، ، فعددها محدود، غير مبالغ فيه، وأبعادها ـ أو البعض من أبعادها ـ ما يزال مطروقا لليوم (مع الفروق الرياضية التى أحلها تبدل الزمن). أما أبعاد تلك الأجناس فهى:

١ ـ جنس عشاق : ط / ط / ب(١) «أى تون ـ تون ـ نصف»

٢ ـ جنس نوى: ط / ب / ط «أى تون ـ نصف ـ تون ».

٣ ـ جنس بوسليك : ب/ط/ط «أى نصف ـ تون ـ تون»

٤ ـ جنس راست : ط /ج/ج «أى تون ـ ثلاثة أرباع ـ ثلاثة أرباع(٢)

٥ ـ جنس نوروز (أو حسينى) ج/ج/ط «أى ثلاثة أرباع ـ ثلاثة أرباع ـ التون».

٦ ـ جنس عراق : ج/ط/ج «أى ثلاثة أرباع ـ تون ـ ثلاثة أرباع ».

(١) انظر تحقيق هاشم الرجب صفحة ٦٧ .

(٢) سوف نميز مسافة ثلاثة أرباع النون بالعلاقة الرياضية ٣/٤، اختصاراً للمساحة، ولنفس السبب سنميز نصف التون بكلمة واحدة: نصف.

٧ ــ جنس أصفهان ج/ج/ج/ب «أى ثلاثة أرباع ــ ثلاثة أرباع مرتين ــ بقية».

فهل لتلك الأجناس نظائر فى أجناس اليوم بمصر؟ نعم والتشابه كالآتى :

١ ــ جنس عشاق : تون ــ تون ــ نصف: مناظر لجنس (عجم) اليوم

٢ ــ جنس نوى تون ــ نصف ــ تون : مناظر لجنس (نهاوند) اليوم

٣ ــ جنس بوسليك نصف ــ تون ــ تون مناظر لجنس (كردى) اليوم

٤ ــ جنس راست : تون ــ ٣/٤ ــ ٣/٤ مناظر لجنس (راست) اليوم

٥ ــ جنس نوروز (أو حسينى)(٣/٤ ــ ٣/٤ ــ تون مناظر لجنس (بياتى) اليوم.

٦ ــ جنس عراق ٣/٤ ــ تون ــ ٣ / ٤ مناظر لجنس (عراق) اليوم.

٧ ــ جنس اصفهان (٣/٤ ــ ٣/٤ ــ ٣/٤ ــ بقية(١) مناظر الجنس (صبا/ زير أفكند اليوم .

ونحن لا نقول أنها تطابق على نحو تام أجناس اليوم (المذكورة)، ونكتفى بذكر التشابه والقربة الكبيرة، واضعين فى حسباتنا اختلاف المقادير الرياضية الواقع لا محالة بفعل الزمن وتغير مراحل التطور، ولايمكن أن تكون المسافة بين حدى تون اليوم مثل (نغمة راست ــ نغمة دوكاه) هى على نفس المقادير التى كانت عليه المسافة المناظرة لها زمن الأرموى ــ منذ سبعة قرون مضت. واختلاف مقادير المسافات بفعل الزمن يعنى اختلاف الأصوات الصادرة بقدر ما. والواقع أن كل عصر إنما تختلف مقاديره الرياضية الموسيقية تبعاً لاختلاف قوالبه وصيغه وإيقاعاته وآلاته الموسيقية، ويكفى أن ندرك تبعية أجناسنا الحالية (المشكلة لمقاماتنا) لأجناس عباسية قديمة على هذا النحو .

وهنا وبصدد فهم القسم السابع (جنس أصفهان) يجب توخى الحذر عند النظر لأبعاده الخاصة:

٣/٤ ــ ٣/٣ ٣/٤ ــ **بقية.** فبعد البقية هنا لا يشير لمقدار «نصف تون» بل أقل، فتلك هى البقية الأصغر، والتى تقترب من بعد «الإرخاء» أى تقترب من ربع التون، ونحن نعرف أن بعد البقية (ب) عند الأرموى على نوعين : صغير (ربع التون تقريباً) وكبير (نصف التون تقريباً). والقسم السابع هذا ليس إلا القسم الخامس ــ أصفهان ليس إلا نوروز ــ أى أن أصفهان هو ٣/٤ ــ ٣/٤ ــ تون مثل نوروز، ولكن الأرموى قسم التون الأخير من نوروز ٣/٤ ــ بقية، وذلك ضمن تجربة كل احتمالات تخليق أجناس بخلط الأبعاد العربية المستخدمة فى عصره تون ــ نصف ــ ثلاثة أرباع، وكان تجريب وتخليط تلك الأبعاد على كافة الأوجه يبقى وراءه أحياناً مسافة تتطلب تحديد وتسميه ــ مسافة لا توجد فى الممارسة والتأليف، وإنما أدت إليها التجربة النظرية، وتلك كانت «الإرخاء» ـ قريبة ربع التون مقداراً. هكذا يكون بعد «البقية» أحياناً نصف التون تقريباً، وأحياناً أخرى ربع التون تقريباً، وهو حال بعد التون (طنينى) أيضاً عند الأرموى، إذ هو بدوره على نوعين ــ أحدهما

(١) البقية بعد أثار خلاف تاريخى كبير بشأن تقدير قيمة (أى مقدار مسافته رياضياً وحسابياً) تماما كبعد «المجنب» ورمزه: ج والذى يقدر بحوالى ٣/٤ التون (وما يقال له الآن مجازا: السيكاه)

كبير (بنسبة ٨/٧ من قسمة الوتر/ثمن الوتر)، والآخر صغير (بنسبة ٩/٨ من قسمة الوتر / تسع الوتر). ولا شك أن بعد التون (طنينى ـ ط) القائم بنهاية الجنس الخامس كان من النوع الكبير والذى يسمح بالقسمة لبعدين : ٤/٣ ــ بقية(١)، وأن البقية تلك من النوع الصغير. ونهاية فإن الجنس السابع هنا هو جنس التجريب الأكثر توغلا وتفصيلا، وقد اتخذ لنفسه أبعاد جنس آخر (الخامس) ليعمل بها تجريبا فى هذا النحو.

بعد حصر الأجناس المستخدمة فى عصره يقوم الأرموى بتشكيل العقود وعددها عنده اثنى عشر عقدا، وقد ألمحنا لأسماء العقود عنده وهى «أقسام الطبقة الثانية» وليس لعقوده أسماء أخرى سوى «أقسام» إذ أنها لا تستحق أسماء مستقلة لكونها هى نفس الأجناس السبعة: «العشاق وإلى أصفهان»، وقد أضيف لكل منها بعد واحد. عقوده ليست تراكيب جديدة، بل مستخرجة بكاملها من الأجناس السبعة سابقة الذكر. هكذا وعلى الفور تتجلى عبقرية الأرموى الرياضية ومنهجيته المثلى ، فالعقد عنده وليد الجنس وليس شيء آخر، وكل واحد من أجناسه يضاف إليه تون واحد صحيح فيصبح عقدا، والأجناس السبعة كلها عقود إذا ما اضفنا لكل منها تون، وهو ما قام به الأرموى على هذا النحو:

أقسام الطبقة الثانية «أى العقود».

١ ــ القسم الأول : «من العشاق» هو جنس العشاق يعقبه تون كامل

٢ ــ القسم الثانى : «من النوى» هو جنس يعقبه تون كامل

٣ ـ القسم الثالث «من بوسليك» هو جنس بوسليك يعقبه تون كامل

٤ ــ القسم الرابع: «من الراست» هو جنس الراست يعقبه تون كامل

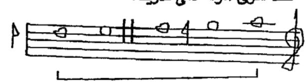
٥ ـ القسم الخامس: «من نوروز» (أو لحسينى) هو جنس نوروز يعقبه تون كامل.

٦ ــ القسم السادس «من العراق» هو جنس العراق يعقبه تون كامل

٧ ــ القسم السابع : «من أصفهان» هو جنس أصفهان يعقبه تون كامل.

فهل نملك نحن اليوم مثيلا لهذا النظام، وهل هذا واقع عقود اليوم؟

كلا .. فالمنظرون المصريون المعاصرون إذ يعتقدون بوجود عقد (واحد) لدينا هو عقد «نوى أثر» الآتى تدوينه:



ــ فإنهم لا يظهرون الصلات بينه وبين الأجناس المستخدمة الآن. وفى الواقع فإن أحدا لا يذكر أى علاقات تشابك واقعة بين هذا العقد وأى جنس لدينا، فهو عقد مقطوع العلاقات ــ واحد وحيد من نوعه !! وليس هذا منطق الأرموى ولا هى من مبادئ ابن سينا الرياضية و«جماعاته» المقامية المتلاحمة كبناء حجرى متعدد الطوابق. إن عقود الأرموى هى ذاتها أجناسه ــ وهى وليدة أجناسه، ولابد لنا اليوم من النظر للنوى أثر بوصفه أيضاً وليد لجنس ما! لابد من اكتشاف الجنس المختبئ وراء هذا العقد

(١) هكذا شرح غطاس خشبة الأمر صفحة ١٣٠ من تحقيقه ، ونحن على رأيه .

«النوى اثر» بديهى أن هذا موضوع لبحث آخر ولكننا نستقى العبر من هذا فحسب. لنعد فنستكمل سرد عقود الأرموى «أقسام الطبقة الثانية» ــ من الثامن وإلى الثانى عشر:

٨ ــ القسم الثامن: «من الراست» هو جنس راست يعقبه ٣/٤ + بقية

٩ ــ القسم التاسع : «من العراق» هو جنس عراق يعقبه ٣/٤ + بقية

١٠ ــ القسم العاشر «من الراست» هو جنس يسبقه ٣/٤ ثم بقية.

١١ ــ القسم الحادى عشر : «لا هيئة له» من : ٣/٤ ــ ٣/٤ ــ بقية ــ تون ــ ٣/٤ .

١٢ ــ القسم الثانى عشر: «من العراق» هو جنس عراق يسبقه ١ تون كامل.

نلاحظ إن الأرموى قد استخدم جنس العراق فى ثلاث تجارب. الأولى مع عقد العراق ــ السادس يضع البعد الفاصل (غير مقسم) بعد الجنس. الثانية مع العقد التاسع حيث وضع البعد الفاصل أيضا بعد الجنس ولكنه يأتى به مقسماً تقسيماً داخلياً لـ٣/٤ وبقية صغيرة . الثالثة مع العقد الأخير ــ الثانى عشر حيث يشكل الأرموى العقد بوضع البعد الفاصل قبل جنس العراق ــ لا بعده.

ونلحظ أن العقد الحادى عشر الذى «لا هيئة له» فاسد التركيب لا يمكن تصور إمكانية تطبيقه عملياً . ولماذا يأتى به الأرموى ؟ لقد جاء رغماً عن الأرموى ذاته، فهو نتيجة رياضية للتجربة ــ ولقد أتبع الأرموى منهجاً كان لابد من إتمامه، ذلك عندما أخذ كل احتمالات تركيب الأجناس السبعة مع الأبعاد الفاصلة. وكانت التجربة محدودة بممنوعات وضعها الأرموى قبل العمل التجريبى ، فلم يكن مسموحا (أثناء الخلط)، مثلا بالجمع بين الأبعاد العربية المستخدمة الثلاثة: ط/ج/ب فى جنس واحد، وكذلك توالى بعدين من ب بالجنس، وأيضاً منع الأرموى تعاقب ثلاثة أبعاد من نوع ط بجنس واحد، وكانت الممنوعات نصد من تكاثر التراكيب الفاسدة، غير المفيدة.

الآن وقد تخلقت من سبعة أجناس عملية أثنى عشر عقدا نظريا وتجمع للتجربة العلمية نوعان من التراكيب أجناس ــ عقود، فماذا تبقى للدخول إلى الخطوة التالية، وهى تخليق المقامات! وهل تحتاج المقامات لتشكيل سوى جنس ثم عقد؟

هكذا يذهب عقل الأرموى الرياضى فيأخذ واحدا فواحدا من صف الأجناس السبعة ليجمعه مع كل واحد من العقود الاثنى عشر بالتوالى .. من ثم فهو يجنى حاصل ضرب ٧ فى ١٢ ، أى ٨٤ مقاماً ناتجا عن كل محاولات خلط الأبعاد والأجناس والعقود . بديهى أن كثرة من تلك المقامات ستأتى فاسدة للأسباب الآتية :

أولاً : لفساد القسم الحادى عشر من الطبقة الثانية (من العقود).

ثانياً : لما يمكن أن يأتى به جمع بعض الأجناس لبعض العقود من أبعاد وعلاقات رياضية موسيقية غير متوائمة حسابيا.

كيف جمع الأرموى الأجناس (كل على حدة) مع واحد فواحد من العقود؟ جاء على هذا النحو :

الأجناس أي أقسام الطبقة الأولى		العقود أي أقسام الطبقة الثانية		
القسم الأول	"عشاق" ثم :	القسم الأول	"عشاق"	يعقبه تون
القسم الأول	"عشاق" ثم :	القسم الثاني	" نوى"	يعقبه تون
القسم الأول	"عشاق" ثم :	القسم الثالث	"بوسليك"	يعقبه تون
القسم الأول	"عشاق" ثم :	القسم الرابع	"راست"	يعقبه تون
القسم الأول	"عشاق" ثم :	القسم الخامس	"نوروز"	يعقبه تون
القسم الأول	"عشاق" ثم :	القسم السادس	"عراق"	يعقبه تون
القسم الأول	"عشاق" ثم :	القسم السابع	"أصفهان"	يعقبه تون
القسم الأول	"عشاق" ثم :	القسم الثامن	"راست" أيضا	يعقبه تون مقسم لبعدين
القسم الأول	"عشاق" ثم :	القسم التاسع	"عراق" أيضا	يعقبه تون مقسم لبعدين

وإلى أن تتم دورة مقامات من اثنى عشر مقاما كلها تنتمى لجنس جذع واحد. ثم يأتى جنس الجذع التالى وهكذا.

فإذا ما لاحظنا أن أبعاد الجنس الأول بالدائرة الأولى تناظر أبعاد جنس عجم اليوم (تون/ تون/نصف) لأدركنا أن مقام عشاق الأرموى والمركب من جنسين عجم ما هو إلا نظير لمقام العجم الأصلى، وكما نعرفه لأن بالممارسة الموسيقية فى مصر (يدعوه غطاس خشبة: إسكى عجم). كان الأرموى على علم بأن تجربة كافة الاحتمالات لابد من فوائدها ظهور كل المقامات المستخدمة عملياً، فالمقامات المستخدمة عمليا ليست سوى جزء من احتمالات الأجناس المستخدمة، كان يعرف أن المقامات تشكلت تاريخياً من جمع الأجناس الموروثة وضم تلك الأجناس لبعضها. هكذا كانت كل مقامات عصره (ثمانية مقامات) جزء منطقى من دوائره.

لم يعرف الأرموى أسم «مقام» وكانت مقاماته تسمى أدوار كما أسلفنا. لنضع فهرساً ليشمل كل مقاماته ـ ٨٤ الناتجة، ونضع أما كل منها مام يناظرها من مقامات مصر اليوم:

وسوف تشير العلامة/ إلى أن الجنسين المذكورين بلغة اليوم: كذا / كذا (مثلا) هما على اتصال لا انفصال (البعد الفاصل يعقبهما لا يفصلهما)، أما الإشارة: كذا ف كذا فستعنى أنهما منفصلان (البعد فاصل قائم بينهما). كما أن البعد الفاصل سوف يتميز باللون الأحمر سواء جاء بين الأجناس أم بعدها.

دوائر الأرموى ـ «مقاماته»

١ ـ أدوار العشاق (وعددها ١٢)

جنس عجم اليوم هو نظير عشاق الأرموى

مسمى الأرموى للمقام	الأجناس والعقود بأسماء اليوم جنس جذع / عقد فرع	الأبعاد ط = تون ج = ٤/٣ تون ب = نصف أو ربع جذع فرع المقام كله (الدور)	مناظرة من مقامات اليوم

أى الاسم القديم الآن

١ - عشاق	عجم / عجم	ط ط ب / ط ط ب / تون	مقام عجم أصل (١)
٢ - عشاق	عجم / نهاوند	ط ط ب / ط ب ط / تون	لا نظير له
٣ - عشاق	عجم / كردي	ط ط ب / ب ط ط / تون	لا نظير له
٤ - عشاق	عجم / راست	ط ط ب / ط ج ج / تون	مقام ماهور (٢)
٥ - عشاق	عجم / بياتي	ط ط ب / ج ج ط / تون	لا نظير له
٦ - عشاق	عجم / عراق	ط ط ب / ج ط ج / تون	لا نظير له
٧ - عشاق	عجم / أصفهان	ط ط ب / ج ج ج / تون منقسما ل (ب ط)	لا نظير له
٨ - عشاق	عجم / راست	ط ط ب / ط ج ج / تون منقسما ل (ج ب)	لا نظير له
٩ - عشاق	عجم / عراق	ط ط ب / ج ط ج / تون منقسما ل (ج ب)	لا نظير له

١٠- عشاق	عجم ف راست	ط ط ب تون منقسما ل (ج ب) ط ج ج	مقام جهاركاه (٣)
١١- عشاق	عجم / لا هيئة له	ط ط ب / ج / تون منقسما (ل ج ب) ط ج	لا نظير له
١٢- عشاق	عجم ف عراق	ط ط ب تون ج ط ج	لا نظير له

٢ - أدوار النوى (١٢)

جنس نهاوند اليوم هو نظير نوى الأرموي

١٣ - نوى	نهاوند / عجم	ط ب ط / ط ط ب / تون	مقام نهاوند كبير (٤)
١٤ - نوى	نهاوند / نهاوند	ط ب ط / ط ب ط / تون	مقام نهاوند كردي (٥)
١٥ - نوى	نهاوند / كردي	ط ب ط / ب ط ط / تون	لا نظير له
١٦ - نوى	نهاوند / راست	ط ب ط / ط ج ج / تون	مقام عشاق مصري (٦)
١٧ - نوى	نهاوند / بياتي	ط ب ط / ج ج ط / تون	لا نظير له
١٨ - نوى	نهاوند / عراق	ط ب ط / ج ط ج / تون	لا نظير له
١٩ - نوى	نهاوند / أصفهان	ط ب ط / ج ج ج / تون منقسما ل (ب ط)	لا نظير له
٢٠ - نوى	نهاوند / راست	ط ب ط / ط ج ج / تون منقسما ل (ج ب)	لا نظير له
٢١ - نوى	نهاوند / عراق	ط ب ط / ج ط ج / تون منقسما ل (ج ب)	لا نظير له
٢٢ - نوى	نهاوند ف راست	ط ب ط تون منقسما ل (ج ب) ط ج ج	لا نظير له
٢٣ - نوى	نهاوند / لا هيئة له	ط ب ط / ج / تون منقسما (ل ج ب) ط ج	لا نظير له
٢٤ - نوى	نهاوند ف عراق	ط ب ط تون ج ط ج	لا نظير له

٣ - أدوار بوسليك (١٢)

جنس كرد اليوم هو نظير بوسليك الأرموي

٢٥- بوسليك	كرد / عجم	ب ط ط / ط ط ب / تون	لا نظير له
٢٦- بوسليك	كرد / نهاوند	ب ط ط / ط ب ط / تون	مقام لنكرد (٧)
٢٧- بوسليك	كرد / كردي	ب ط ط / ب ط ط / تون	مقام اللامي (٨)
٢٨- بوسليك	كرد / راست	ب ط ط / ط ج ج / تون	لا نظير له
٢٩- بوسليك	كرد / بياتي	ب ط ط / ج ج ط / تون	لا نظير له
٣٠- بوسليك	كرد / عراق	ب ط ط / ج ط ج / تون	لا نظير له
٣١- بوسليك	كرد / أصفهان	ب ط ط / ج ج ج / تون منقسما ل (ب ط)	لا نظير له
٣٢- بوسليك	كرد / راست	ب ط ط / ط ج ج / تون منقسما ل (ج ب)	لا نظير له
٣٣- بوسليك	كرد / عراق	ب ط ط / ج ط ج / تون منقسما ل (ج ب)	لا نظير له
٣٤- بوسليك	كرد ف راست	ب ط ط تون منقسما ل (ج ب) ط ج ج	لا نظير له
٣٥- بوسليك	كرد / لا هيئة له	ب ط ط / ج / تون منقسما (ل ج ب) ط ج	لا نظير له
٣٦- بوسليك	كرد ف عراق	ب ط ط تون ج ط ج	لا نظير له

٤ – أدوار الراست (١٢)
جنس راست اليوم هو نظير راست الأرموي (نفس الاسم)

٣٧ – راست	راست / عجم	ط ج ج / ط ط ب / تون	مقام سوزدلار (٩)
٣٨ – راست	راست / نهاوند	ط ج ج / ط ب ط / تون	مقام البشاير (١٠)
٣٩ – راست	راست / كردي	ط ج ج / ب ط ط / تون	لا نظير له
٤٠ – راست	راست / راست	ط ج ج / ط ج ج / تون	مقام نيرز راست (١١)
٤١ – راست	راست / بياتي	ط ج ج / ج ج ط / تون	لا نظير له
٤٢ – راست	راست / عراق	ط ج ج / ج ط ج / تون	لا نظير له
٤٣ – راست	راست / أصفهان	ط ج ج / ج ج ج / تون منقسما ل (ب ط)	لا نظير له
٤٤ – راست	راست / راست	ط ج ج / ط ج ج / تون منقسما ل (ج ب)	لا نظير له
٤٥ – راست	راست / عراق	ط ج ج / ج ط ج / تون منقسما ل (ج ب)	لا نظير له

٤٦ – راست	راست ف راست	ط ج ج تون منقسما ل (ج ب) ط ج ج	مقام راست (١٢)
٤٧ – راست	راست / لا هيئة له	ط ج ج / ج / تون منقسما (ل ج ب) ط ج	لا نظير له
٤٨ – راست	راست ف عراق	ط ج ج تون ج ط ج	لا نظير له

٥ – أدوار نوروز أو حسيني (١٢)
جنس بياتي اليوم هو نظير نوروز الأرموي

٤٩ – نوروز	بياتي / عجم	ج ج ط / ط ط ب / تون	لا نظير له
٥٠ – نوروز	بياتي / نهاوند	ج ج ط / ط ب ط / تون	مقام بياتي (١٣)
٥١ – نوروز	بياتي / كردي	ج ج ط / ب ط ط / تون	لا نظير له
٥٢ – نوروز	بياتي / راست	ج ج ط / ط ج ج / تون	مقام حسيني (١٤)
٥٣ – نوروز	بياتي / بياتي	ج ج ط / ج ج ط / تون	مقام البياتين (١٥)
٥٤ – نوروز	بياتي / عراق	ج ج ط / ج ط ج / تون	لا نظير له
٥٥ – نوروز	بياتي / أصفهان	ج ج ط / ج ج ج / تون منقسما ل (ب ط)	لا نظير له
٥٦ – نوروز	بياتي / راست	ج ج ط / ط ج ج / تون منقسما ل (ج ب)	لا نظير له
٥٧ – نوروز	بياتي / عراق	ج ج ط / ج ط ج / تون منقسما ل (ج ب)	لا نظير له
٥٨ – نوروز	بياتي ف راست	ج ج ط تون منقسما ل (ج ب) ط ج ج	لا نظير له
٥٩ – نوروز	بياتي / لا هيئة له	ج ج ط / ج / تون منقسما (ل ج ب) ط ج	لا نظير له
٦٠ – نوروز	بياتي ف عراق	ج ج ط تون ج ط ج	لا نظير له

أما السلسلة السادسة لأدوار العراق(٢١) والسلسلة السابعة والأخيرة لأدوار أصفهان (١٢) فليس بهما نظائر لمقامات اليوم بمصر . وهما معاً (٢٤) تضيفان للمقامات فيصل عددها عند الأرموى إلى ٨٤ مقاماً حقاً. هكذا تخرج مقامات الأرموى وعددها (٨٤) نتيجة لنظرية احتمالات رياضية هامة. وهى وإن تكن مقامات أكثرها مفترضا، إلا أن أهميتها القصوى تتبدى فى أنها نظرية (نظرية ضرب الأجناس فى بعضها) كفيلة بإخراج كل ما يمكن أن ينتج عمدا، أو عرضا ـ فى التأليف الموسيقى أو فى تجارب الهواة ـ من مقامات وأجناس، صالحة كانت أو فاسدة، طبيعية أو مصطنعة ولذا خرجت من داخل هذا المقامات الكثيرة (٨٤) المقامات كلها المستخدمة فعلياً فى عصر الأرموى وعددها ١٢ مقاما (١)، ويأتى بها الأرموى حرفياً كالآتى(٢).

والأدوار عندهم ـ يقصد أهل زمنه ـ اثنا عشر ، على هذه الأسماء: عشاق/نوى/ وراست/ وعراق/وأصفهان/ وزير أفكند / وبزرك/وزنكولاه/ واهوى / وحسينى / وحجازى»

ويتضح بالفعل أنها كلها دوائر من دوائره الكثيرة، إذ يقول الأرموى عن تلك الأدوار المشهورة بعصره(المستخدمة)(٣): «فإما عشاق فهى الدائرة الأولى (يقصد الأولى من الدوائر ال ٨٤)، ونوى هى الدائرة الرابعة عشرة (وهكذا يسرد مواقعهم داخل نظريته حتى يصل للمقام الأخير من المقامات المستخدمة ـ رقم ١٢ فيقول: «وحجازى هى الدائرة الرابعة والخمسون».

ولم يكن الأرموى نفسه ليتوقع أن أهم مقامات مصر اليوم ـ بعد مرور سبعة قرون كاملة ـ وسوف تقع أيضاً على مقربة شديدة من دوائره، أن مقامات المستقبل البعيدة سوف تهفو إلى نظامه الفذ، بل إن خمسة عشر من أهم مقاماتنا ستأتى وليدة لمقاماته ـ منتسبة لأصولها الأرموية، تلك من مقامات مصر المعاصرة هى :

١ ـ عجم أصل ٢ ـ ماهور ٣ ـ جهار كاه ٤ ـ نهاوند كبير ٥ ـ نهاوند كردى
٦ ـ عشاق مصرى ٧ ـ الكرد ٨ ـ اللامى ٩ ـ سوزدلار ١٠ ـ البشاير
١١ ـ نيرز راست ١٢ ـ راست ١٣ ـ بياتى ١٤ ـ حسينى ١٥ ـ بياتين.

وهى ما أظهرته المقارنة السابقة بجداول الدوائر الأربع والثمانين (٨٤).

(١) يذكرها الأرموى فى ما بعد ـ فى فصل مستقل باسم : فى الأدوار المشهورة.
(٢) صفحة ٢٣٥ من تحقيق غطاس خشبة.
(٣) صفحة ٢٣٦ من نفس التحقيق.

بين ستفن مالارميه وإدفارد مونش



د. ماهر شفيق فريد*

للمصور التعبيرى النرويجى إدفارد مونش (أو مونجك كما ينطق) (١٨٦٣ - ١٩٤٤) لوحة يصور يصوز فيها ملامح وجه الشاعر الفرنسى ستفن مالارميه من زعماء المدرسة الرمزية فى الشعر.

أما الرمزية فحركة أدبية ظهرت فى فرنسا فى أواخر القرن التاسع عشر. على أنها قبل أن تكتسب هذا الاسم تجلت فى أعمال عدد من الأدباء والفنانين الذين استخدموا الرمز استخداماً واعياً. بودلير مثلا له سوناته مشهورة عنوانها «تراسلات»، أو «مجاوبات» يقول فيها - متأثراً بالمتصوف السويدى سويدنبورج - إن الطبيعة غابة من الرموز يتحرك فيها الإنسان. وصور الحياة الباريسية، بكل أمراضها وبشاعتها، التى نجدها فى ديوانه «أزهار الشر» لم تكن مجرد وصف واقعى، وإنما كانت، بالإضافة إلى ذلك تعبيراً عن حالاته الروحية الخاصة. ومن بين أقطاب الرمزية الآخرين نجد بول فرلين، وآرتور رنبو الذى كان مثل بودلير ومالارميه - رائياً، أو شاعراً صاحب رؤى.

* أستاذ الأدب الانجليزى المساعد بآداب القاهرة.

في عام ١٨٨٦ أصدر الشاعر الفرنسي جان موريا بياناً أو منشوراً ناطقاً بلسان الحركة الرمزية، أعلن فيه أن الشاعر الرمزي يحاول أن يعبر عن "الأفكار الأولية أو الأصلية"، لا في حد ذاتها وإنما من خلال ظواهر محسوسة هي بمثابة ظواهر لها علاقات مستترة بالفكرة الأصلية.

ولد ستفن مالارميه في باريس في ١٨٤٢ وتوفي في فالفان قرب باريس ١٨٩٨ عن ست وخمسين سنة. ومثل بودلير – الذي تأثر به مالارميه في بداية حياته – تحول عن الواقع إلى عالم مثالي، ربما لأسباب نفسية مشابهة، فهو أيضاً قد فقد والدته في سنوات طفولته الباكرة، وذلك على نحو ما فقد بودلير أباه وفقد أمه، بمعنى من المعاني، حين اقترنت بالجنرال أوبيك. وعاني مالارميه ضربة أخرى حين توفيت أخته وهو في الخامسة عشرة. ولكن بعد فترة قصيرة من الحيرة بين عامي ١٨٦٣ و١٨٦٤ بدأ مالارميه، على العكس من بودلير، يبحث عن عالمه المثالي في مملكة الذهن لا في مملكة الوجدان، ورمز إلى ذلك بالأميرة الباردة الوحيدة بطلة قصيدته الدرامية هيروديا، وقد بدأها في أواخر عام ١٨٦٤، كما رمز إليه بالساتير – رب الغابات الذى نصفه إنسان ونصفه حيوان، في أساطير اليونان – وذلك في قصيدته المسماة "أصيل فون"، وقد كتب مسودتها الأولى في صيف ١٨٦٥، وهذا الساتير يدع الحوريات اللواتي يحاول اقتناصهن ينزلقن عن قبضة يده باختياره.

وبعد صراع صوره في عدد من سوناتاته نجح مالارميه في تحديد طبيعة عالمه المثالي، ومع مجيء عام ١٨٦٨ كان قد غدا مقتنعاً بأنه يوجد وراء عالمنا الحقيقي خلاء يشتمل على كل شئ من حيث الجوهر، وأن رسالة الشاعر المقدسة هي أن يعبر عن هذه الماهيات أو الجواهر الواقعة وراء

تخوم الواقع، وأن يصف لا الزهرة الفردية وإنما الزهرة المثالية أو خلاصة الزهور أو الفكرة الخالصة. واستقطار ماهيات الأشياء على هذا النحو معناه خلق لغة شعرية شديدة التركيز. وقد كرس مالارميه بقية حياته، أو أكبر قدر مستطاع منها، حيث أنه كان يشتغل مدرساً للغة الإنجليزية، ومترجماً وكاتباً للمقالة، لهذه المهمة المرهقة التى كان يريد أن يتوجها بإخراج ما كان يسميه عمله الكبير، وإن انقطع حبل حياته قبل أن يتمم هذا العمل، أو هو لم يخرج منه سوى كسر وشذرات.

كتب مالارميه سبع أو ثمانى مراث، أشهرها هى مراثيه لإدجار آلان بو، وتيوفيل جوتييه، ورتشارد فاجنر، وشارل بودلير، وبول فرلين. وهذه المراثى تعكس أفكاره الأساسية من حيث أن خيطها العام هو أن الموت ليس نهاية، حيث أن الخاصة الجوهرية للشخص المتوفى – وهى عمله إذا كان شاعراً أو مؤلفاً موسيقياً – تظل باقية. وفى الفترة ما بين ١٨٨٤ و١٨٨٧ كتب ست أو سبع سوناتات من وحى خليلته ميرى لورن، وشعر – مثلما شعر حين تزوج قبل ذلك بأكثر من عشرين سنة – أنه يواجه خطراً على فنه: أعنى خطر الانزلاق إلى عالم الحس، على حساب عالم الفكرة. على أننا نجده فى إحدى سوناتاته المتأخرة – بعد أن أخذت علاقته بخليلته تضمحل – يرتد إلى عالم الذهن المثالى وينسحب من عالم الجسد. كذلك كتب بعض قصائد تعكس هدفه النهائى وما حققه حتى الآن، وفيها يعالج عجزه الهاملتى عن اتخاذ قرار حاسم فى حيرته بين الفن والحياة. وكتب قصيدة غامضة عنوانها، على سبيل المفارقة، "نثر"، وإن تكن شعراً، أهداها إلى ديسانت بطل رواية وسمانز المسماة "ضد الطبيعة". وفى هذه القصيدة يقر مالارميه بأنه حتى وقت كتابتها، أى حتى عام ١٨٨٤، لم ينتج شيئاً يذكر، ولكنه يلتمس العذر لنفسه من حيث أن المهمة التى رسمها لنفسه بالغة الصعوبة، ووعد بأن تبدأ ثمار جهاده

الروحى فى الظهور. على أنها لم تظهر، وذلك راجع جزئيا إلى انغماسه فى عشق خليلته ميرى لورن، وجزئيا إلى مشاغله الكثيرة التى فرضها عليه نمو شهرته كواحد من أبرز شعراء فرنسا. وقد عبر عن حزنه على هذا الموقف، بعد ذلك بسنوات قليلة، فى قصيدته المسماة "تحية" (أو "نخب") وغيرها، حيث أقر بأن رمال العمر تتسرب من بين أصابعه، وأنه وقد بلغ الخمسين لم تعد أمامه فرصة، أو على الأقل فرصة كبيرة، لإتمام مشروعه الأدبى الأصلى. ولكن هب أنه أتمه، هب أنه كتب عمله الكبير ونشره، فهل هناك ما يضمن له أن يبقى على الزمان؟ يستطيع المرء أن يصوغ أفكاره فى أكثر الأشكال كمالا، حسب قدرته، ولكن بمستطاع القدر دائما أن يتدخل بإحدى ألاعيبه، بحيث يكون مآل عمل الشاعر هو التجاهل أو النسيان. هذا هو موضوع قصيدته المسماة "رمية نرد" حيث يرمز النرد إلى عنصر الصدفة فى الحياة وفى مسألة الخلود الأدبى. على أن الشاعر يعزى نفسه بأن أفكاره قد يكتب لها البقاء، حتى لو لم تكتسب شكلا ملموسا.

وقصيدة "رمية نرد" هى أكثر تجارب مالارميه طموحا من حيث أنه يصف كلماته على الصفحة بشكل غير منتظم، ويستخدم أنواعا مختلفة من حروف الطباعة لكى يزيد من التأثير العام الذى يريد توليده، تأثير الصدفة والعشوائية والاتفاقية. بيد أن جميع قصائده - باستثناء أولاها - تمتاز بالكثافة والضغط، وقواعد نحوه وبناء جمله شديدة الصعوبة على المتخصص، دع عنك القارئ العادى.

هذه صورة سريعة عن حياة مالارميه استعنت فيها بما كتبه عنه سى. تشادويك، أستاذ الأدب الفرنسى الحديث بجامعة مانشستر. أريد أن أضيف إليها أن مالارميه كان له صالون أدبى فى شقته بباريس كل مساء ثلاثاء حيث كان هو وزوجته الألمانية يستقبلان أصدقاءه من الكتاب والموسيقيين والمصورين مثل بول فرلين، وإدوار مانيه، وبول فالرى.

وكلود دبوسى، وجيمز وسلر، وبول كلوديل، وأندريه جيد. وكان شباب الشعراء يتحلق حوله ويتخذ منه إماماً. وقد وصف أحدهم – وهو جورج رودنباخ – أحاديثه فقال:

"صوت سار. حركات طقسية أو شعائرية. وحديث حاذق على نحو لا ينضب له معين. يمنح كل موضوع رفعة بزينات نادرة: الأدب، الموسيقى، الفن، الحياة، بل وحتى نشرة الأخبار، يكتشف مشابهات خفية بين الأشياء، أبواباً موصلّة، معالم خبيئة. إن الكون يُبسَّط، مثلما يلخّص البحر في تمتمة محارة".

مالارميه – كما وصفه الدكتور عبد الغفار مكاوى فى كتابه "ثورة الشعر الحديث" – شاعر هامس حيى لا يرفع صوته. حياته على السطح ليس فيها أحداث بارزة، فهو أشبه بناسك يدخن سيجارته ليضع شيئاً من الدخان بينه وبين العالم. ومثل غيره من الشعراء اختلفت فيه الآراء اختلافاً بعيداً. جوستاف لانسون مثلاً، مؤرخ الأدب المشهور، فى كتابه "تاريخ الأدب الفرنسى" يصفه بأنه فنان غير كامل، ثانوى، لم يتمكن من أن يعبر عن نفسه. ومن ناحية أخرى نجد جان بول سارتر يصفه بأنه أعظم شاعر فرنسى. بين هذه القطبين المتطرفين نجد بين نقاد الأدب من يصفه بأنه من مؤسسى الشعر الحديث. وإذا كان بودلير هو موسى، فمالارميه هو هارون، بمعنى أنه إذا كان بودلير قد راد دروباً جديدة للشعر فإن مالارميه قد صاغ لغته المميزة. لغة اقتضابية، مشحونة بالدلالات، على وعى بحدودها إلى الحد الذى يجعلها تبحث عن واقع بديل لواقعنا. ويكفى للدلالة على مكانته بين معاصريه أن نذكر أن المثّال أوجست رودان قال وهو عائد من جنازته: "كم من الوقت ستحتاجه الطبيعة قبل أن تخلق مخاً مثل مخه مرة أخرى!".

شعر مالارميه رد فعل ضد الوضعية التى تدعى الموضوعية الكاملة، وضعية زولا وموباسان. الشاعر عنده أشبه ببرومثيوس الذى سرق النار من الآلهة، أو هو – كما

يقول فى مرثيته لإدجار بو – مـــلاك يحمل سيفا من لهب، ويضفى معـــان أكثر نقاء على كلمات القبيلة. بمعنــى آخر، فالشاعر ساحر الحروف علـــى حد تعبير مهيار الدمشقى فـــى شـعر أدونيس. الشاعر عنده أشبه بالسيميائى أو الكيميائى القديم الذى يحاول تحويـل المعادن الخسيسة إلى ذهب. ومالارميه شاعر مقل، شعره خالص بمعنى البعـد من أى التزام سياسى أو اجتمـاعى أو أخلاقى، يبحث عما يسـميه: الزهــرة الغائبة عن كـــل الطاقـــات. قصـــائده تتحرك فى جو مخلخل الهواء، وتكــثر فيه كلمات من نوع: الغياب – الجليد – البجعة – البياض – الفقدان – العقم؛ أو معدات مسرحية من نوع: مروحة (لــه مثلا ثلاث قصـــائد عـــن المـــراوح: مروحة زوجتـــه، ومروحـــة ابنتـــه، ومروحة خليلتـــه)، أصيـص زهـــر (فازة)، مائدة، رغوة شـمبانيا، رمـاد سيجارة، ستار غرفة نوم. وهو يخلــع على كل هذه الأشياء الصغيرة دلالـــة ميتافيزيقية.

مفتاح شعر مالارميه هو قوله ذات مرة: "وجدت الجمال بعد أن وجـــدت العدم". فهو رجل مر بأزمـــة روحيـة قاسية خرج منها مؤمنا بأن الشعر هـو سبيل الخلاص الوحيد الباقى لإنســـان العصر الحديث. كذلك كان يؤمن، كمـا قال يوما للمصور ديجا، بأن الأشـعار لا تصنع بالأفكار ولكن بالألفاظ. وكان شاعرا متأنيا مجودا، فمثـــلا قصيدتـــه الدرامية "هيروديادا" كتبها على امتـــداد ثلاثين سنة. وغموضـــه راجـــع إلـــى إيمانه بأن "تسمية الشىء تقضى علـــى ثلاثة أرباع المتعة بـــالقصيدة – تلـــك المتعة الناتجة عن التخمين شيئا فشـيئا. الإيحاء بالشىء – استحضاره – ذلـــك ما يفتن المخيلة". إنه يقف بتهيب أمـــام الصفحة البيضاء وكأنـــــه يخشـــى أن يدنسها. وهو يقلل من علامات الـترقيم أو يمحوها نهائيا. ويكاد يقـــول مـــع المفكر الفرنسى بسـكال: "إن صمـت الفضاء اللانهائى يفزعنى". ففى شـعره نبرة حزينة، نبرة يأس ميتـافيزيقى، أو كما يقول فى مطلع إحـــدى قصـــائده: "الجسد محزون، واحسرتاه! وقد قرأت

الأسفار جميعاً". ومن كلماته المأثورة: "ارسم لا الشيء وإنما التأثير الذي يولّده فيك".

وكيلا يكون كلامنا في فراغ أسوق قصيدة قصيرة لمالارميه عنوانها "البعث" ترجمها الدكتور محمد مندور في كتابيه "فن الشعر" و"الأدب وفنونه". يقول الشاعر:

لقد طرد الربيع الشاحب في حزن
الشتاء، فصل الفن الهادئ، الشتاء الضاحي.
وفي جسمي الذي يسيطر عليه الدم القاتم
يتمطى العجز في تثاؤب طويل.
إن شفقاً أبيض يبرد تحت جمجمتي
التي تعصبها حلقة من حديد وكأنها قبر قديم
وأهيم حزناً خلف حلم غامض جميل
خلال الحقول التي يزدهر فيها عصير لا نهاية له.
ثم أخر منهوك العصب بعطر الأشجار
وأحفر برأسي قبري لحلمي
وأعض الأرض الساخنة التي تُنبت النرجس
وأغوص منتظراً أن ينهض عني الملل
ومع ذلك فزرقة السماء تبتسم فوق سياج الشجر المستيقظ
حيث ترفرف العصافير كالزهر في ضوء الشمس.

واضح من هذه الأبيات أن شعر مالارميه إيحائي رامز، يومئ ولا يسمي، أنيق الصياغة، وكأنه صائغ ينحت أحجاراً كريمة.

لكن ماذا عن صلة مالارميه بالفن التشكيلي؟ لقد كان مالارميه دائماً مبعث وحي لغيره من الفنانين. فعلى الرغم من أنه شخصياً لم يكن يملك معرفة تكنيكية بالموسيقى، فقد أوحى إلى عدد من الموسيقيين مثل كلود دبوسي، وبيير بوليز، وموريس رافيل، وبول هندميت بمؤلفات موسيقية مستوحاة من قصائده. وكانت صلته بفن التصوير أوثق من صلته بالموسيقى. فله مثلاً قصيدة عنوانها

"الأزرق". وله قصيدة مهداة إلى المصور الأمريكي جيمز وسلر، وله مقطوعة عن صديقه ديجا. على الجانب المقابل نجد أن إدوار مانيه رسم قصيدته المسماة "أصيل فون"، والفون في أساطير الرومان إله من آلهة الغاب والحقول، له قرون كبش وسيقانه، والأهم من ذلك هو أن مانيه رسم أيضاً صورة شخصية لمالارميه من أجمل صوره، وهي تمثل المذهب الانطباعي كما أن صورة مونش تمثل المذهب التعبيري.

ينقلنا هذا إلى مونش الذي كانت تطارد تصاويره رؤى الموت والحب فكان يرسمها بأسلوب رمزي تعبيري، مستخدماً ألواناً براقة وتصميمات ذات انحناءات على نحو مُعنّت، كما في رائعته "الصرخة" (١٨٩٣، أوسلو) حيث تتداح دوائر الصرخة حول رأس الإنسان المعذب إلى أن تذوب في فضاء اللوحة.

إلى أي حد نجح مونش في تجسيد العالم الداخلي لمالارميه؟ إن صورة مونش تترك أثراً عميقاً في نفس الرائي، فهي تصور مالارميه بشاربه الكث، وعيناه حزينتان تنقلان شيئاً من عذاب المصور ذاته. إنها صورة تعبيرية بكل معنى الكلمة، فالتعبيرية تتخلى عن محاكاة الواقع الخارجي لكي تحاول أن تعبر عن النفس الداخلية، أو عن رؤية ما للعالم. إنها تحريف متعمد للواقع من منظور خاص، كما في مسرحية سترندبرج المسماة: "مسرحية حلم"، وقصيدة إليوت "الأرض الخراب"، ورواية جويس "مأتم فنجانز".

فن مونش، وإن تميز بالقوة أحياناً، عصابيّ دائماً، وكثيراً ما يكون هيستيرياً. وعندي أن من الأسباب التي جذبته إلى مالارميه أن كليهما ثورة على الواقعية الفوتوغرافية. فالتعبيرية، كما يقول الدكتور نعيم عطية في فصل له عن مونش بكتابه "خمسة رسامين كبار"، تطور للرومانسية. ورمزية مالارميه أيضاً زهرة نابتة على الجذر الرومانسي. ربما كان الفرق بينهما هو أن مالارميه أقرب إلى استقطار الخبرة وتجريدها، بينما مونش أقرب إلى

الغوص على أعماقها والعودة بلآلئها.
وكثير من لوحاته تحمل عناوين موحية بحالات وجودية من نوع: قلق، تعاسة، الصرخة، سن البلوغ، وجوه في الطريق. ولوحته عن مالارميه لا جدال في قوتها وقدرتها على التعبير، وإن كنت شخصيا أفضل لوحة مانيه عن مالارميه. لكن هذا مجرد تفضيل شخصي من جانبي، لا يتضمن أي حكم قيمي على مونش أو مانيه، فكلاهما فنان كبير له شخصيته المستقلة. والمفاضلة بينهما في النهاية ترتد إلى نوعية قراءة المرء لمالارميه، واستبصاره بملامحه الداخلية كما تنعكس على قماش اللوحة، كما أنها لا تخلو - أي ذوق قد خلا؟ - من جانب الذوق الفردي الذي يميل إلى هذا دون ذاك، أو يفضل هذا على ذاك، دون أن يستطيع تقديم مبررات عقلانية واضحة لهذا الميل في كل الحالات.

الأداء المنفرد (Solo) فى العزف على آلة الناى
دراسة تحليلية لأسلوب محمود عفت
فى ضوء بعض المؤلفات الموسيقية، والأعمال الغنائية

د . محمد أحمد عبد النبى *



ترجع نشأة الآلات الموسيقية وتطورها إلى عوامل مدنية لأنها من صنع الإنسان المتأثر بتيارات الحضارة البشرية، وبنتائج تنقله من بلد إلى بلد آخر. لذلك تعتبر الآلات الموسيقية جزءاً من الحضارات التى صنعها الإنسان ومرجعاً تاريخياً يمكن الاعتماد عليه فى التدليل على ما قطعته الشعوب فى ميدان الارتقاء (١ - ١٠).

وآلة الناى من أقدم الآلات التى عرفها المصريون قبل الأسر الفرعونية بآلاف السنين، حيث مرت ببابل وآشور، ومنها إلى الحضارة اليونانية والفارسية والرومانية، فالعربية فى الجاهلية والإسلام (٢ - ٩٤). وفى أوائل القرن العشرين لعبت آلة الناى دوراً هاماً ومؤثرا وفعالا فى موسيقانا العربية،وقد اقتصر فى استخدام آلة الناى على مصاحبة المغنى والموال.

* أستاذ مساعد بالمعهد العالى للموسيقى العربية - قسم الآلات (الناى) .

ثم مرت مصر بأحداث سياسية واجتماعية هامة أثرت على حياة الشعب المصرى مما ساعد على انتشار مجالات عديدة هامة من الفنون وخاصة الموسيقى.

ففى مجال التلحين اشتهر الكثير من الملحنين أمثال: سيد درويش ـ محمد القصبجى ـ محمد عبد الوهاب ـ رياض السنباطى. وفى الغناء : منيرة المهدية ـ أم كلثوم ـ عبد الحليم حافظ.

وفى مجال العزف على الآلات فى القانون: العقاد الكبير ـ محمد عبده صالح ـ عبد الفتاح منسى، وفى العود : أمين المهدى ـ جورج ميشيل.

وفى الكمان: سامى الشوا ـ أنور منسى ـ أحمد الحفناوى ـ وفى الناى: عزيز صادق ـ أمين برزى ـ حسين فاضل ـ سيد سالم ـ سيد أبو شفة ـ محمود عفت .

وفى مجال العزف على آلات الإيقاع ـ إبراهيم عفيفى ـ سيد كراوية ـ زين الأشقر ـ حسن أنور ـ محمود حمودة.

ثم جاءت مرحلة التطور التى انتقلت بآلة الناى من مرحلتها السابقة إلى مرحلة يغلب عليها الطابع العلمى المتمثل فى قراءة التدوين الموسيقى؛ فقد اهتم عزيز صادق ومحمود عفت بقراءة التدوين الموسيقى وعلى الجانب الآخر نجد حسين فاضل، وسيد سالم، وسيد أبو شفه ـ فضلوا أداء الألحان بالحفظ والسماع وكان لهم أسلوب مميز فى أداء الألحان.

ومع التطور المستمر فى الفنون ، وخاصة الموسيقى اتسعت دائرة استخدام الآلات الموسيقية وخاصة آلة الناى. وبدأ المؤلفون يكتبون خصيصاً أعمالا لعازف الناى محمود عفت، نظرا لبراعته المتميزة فى الأداء مثل موسيقى دموع البلبل لأحمد فؤاد حسن وكنشيرتو الناى لعطية شرارة ـ والناى الساحر لمختار السيد.

وبدأ الرواد يرحلون عن عالمنا واحداً بعد الآخر تاركين فراغاً كبيراً على الساحة الفنية، وآخر هؤلاء الرواد محمود عفت الذى

رحل عن عالمنا فى ٢٧ نوفمبر ١٩٩٤، وكان لرحيله تأثير كبير فى حياة جيل كامل من عازفى آلة الناى ومحبيه.

ويرى الباحث أنه برحيل محمود عفت فقدت مصر والعالم العربى نجماً ورائدا من رواد فن العـــــزف على آلة الناى. وإذا استمعنا إلى عازفى آلة الناى فى كثير من أعمـالهم نجدهم بلا هوية ولا أسلوب أداء شخصى واضح ولا إلى أى مدرسة فى فن العزف على آلة الناى ينتمون .

وعلى الجانب الآخر نجد بعض عازفى آلة الناى متأثرين فى طريقة وأسلوب أدائهم بآلات أخرى مثل آلة الكولة والسلامية، وهى آلات تستخدم فى الموسيقى الشعبية وآلة القانون والأكورديون بالرغم أن هذه الآلات لها طبيعة خاصة فى أسلوب أدائها ولونها الصوتى.

كـمـا تأثر بعض عـازفى آلة الناى المحترفين بآلة الكولة تأثيرا خطيرا، الأمر الذى أدى إلى لجـوء البــعض منهم إلى محاولة تعلم طريقة استـخـدام آلة الكولة ولكنهم لم يتمكنوا تمكناً كبيراً من العزف عليها .

ويرى الباحث أن استخدام آلة الكولة فى الموسيقى العربية التقليدية والحديثة جاء بعد رحيل معظم رواد آلة الناى الذين تميزوا ببراعتهم وتمكنهم من العزف على آلة الناى ربما يقول البعض أنه من باب التغيير فى الموسيقى العربية.

ومن هنا كان لزاماً علينا إلقاء الضوء على إسلوب محمود عفت فى فن العزف على آلة الناى، لينيـر الطريق لنا وللأجـيـال القادمة، والتأكيد على دور آلة الناى فى الموسيقى العربية، وذلك من خلال دراسة تحليلية لبعض أعماله التى آداها أداء منفردا (Solo) فى المؤلفات الموسيقية والأعمال الغنائية، للوقوف على ما يميز أسلوبه، وفى نفس الوقت نحـــافظ على خصائص هذه المدرسة التى تميزت فى فن الأداء على آلة الناى.

ـ مشكلة البحث :

بالرغم من المكانة المتميزة إلتى احتلها عازف الناى محمود عفت فى الحياة الموسيقية المصرية، والعربية وتمتعه بأسلوب أداء فى العزف على ألة الناى إلا أنه لم تتم دراسة وتحليل أعماله للوقوف على مايميز أسلوبه وخاصة الأداء المنفرد (Solo) .

ـ أهداف البحث:

التوصل لأسلوب محمود عفت فى العزف على آلة الناى، وذلك من خلال الأداء المنفرد (Solo) لبعض المؤلفات الموسيقية، والأعمال الغنائية فى الموسيقى العربية.

ـ أهمية البحث:

تساعد الدراسة التحليلية على وجود مرجع علمى فيه تصنيف لأعماله كما توضح أسلوبه فى العزف على ألة الناى.

ـ الإطار النظرى :

فى أوائل الخمسينات ظهرت نخبة من أمهر عازفى ألة الناى استطاع كل واحد منهم تكوين أسلوب أداء شخصى، ومنهم . عزيز صادق ـ حسين فاضل ـ سيد سالم ـ سيد عبدالله (أبو شفه) ـ محمود عفت.

وأصبح لكل واحد من هؤلاء الرواد مدرسة فى أسلوب فن الأداء على آلة الناى ينتمى لكل واحدة منها من هواة ودارسون ومحترفون من محبى هذه الآلة .

وكان لهؤلاء الرواد أثر كبير فى حياة جيل كامل من عازفى ودارسى آلة الناى فكانوا المنارة التى أضاءت الطريق أمام هذا الجيل من العازفين واستطاع بعض من العازفين تكوين أسلوب أداء مرتبط بمنهاج رائد من الرواد إعجابا أو تقليداً أو حبا لشخصه .

ـ رواد آلة الناى (٣ ، ٢٥ ، ٢٧ ، ٢٩ ، ٣١) .

ـ عزيز صادق (١٩٠٠ ـ ١٩٦٥) .

ولد بالقاهرة عام ١٩٠٠م وكان والده المهندس أحمد بك صادق كان يعمل بسراى عابدين فى عهد السلطان حسين كامل، كان

يحب الموسيقى وهو صغير فكان يجمع إخواته ويؤلف من بينهم فرقه موسيقية ليعزف المارشات والأدوار.

أحب آلة الناى من خلال أستماعه إلى الفرق التركية التى كانت تفد إلى مصر، فتعلم العزف عليها كما درس التدوين الموسيقى، وعمل فى تخت محمد عبد الوهاب واستعان به محمد عبد الوهاب فى جميع أفلامه السينمائية. طبق المفاهيم العلمية فى أسلوب أدائه وتوفى عام ١٩٦٥م.

ـ حسين فاضل : (١٩١٦ ـ ١٩٧٤) .

ولد ببلدة ميت ميمون مركز السنطة مديرية الغربية. كان يهوى الموسيقى وهو صغير التحق بمعهد الاتحاد الموسيقى بالقاهرة وتعلم العزف على آلة الناى على يد حلمى عبد العزيز قطه. عمل مع بعض فرق شارع عماد الدين واشترك فى فرق كثيرة من المطربين منهم أم كلثوم ، وفريد الأطرش، وكان عازفا بفرقة الإذاعة. له العديد من التسجيلات بالإذاعة، وكان يتميز بأداء التقاسيم (الارتجالات) الحرة الموزونة ، وتوفى عام ١٩٧٤ م.

ـ محمود عفت (١٩٣٥ ـ ١٩٩٤) .

ولد بالقاهرة وأحب الموسيقى عن والده محمد نور الخضيرى، الذى كان مغنياً مشهوراً خلال الثلاثينات والأربعينات، وله عدة إسطوانات تعلم قواعد الموسيقى العربية على يد شقيقه حنفى الدين الخضيرى، الذى يكبره بعامين.

تأثر محمود عفت بالفنان عزيز صادق. ويعتبر محمود عفت إمتدادا لمدرسته فى فن العزف على آلة الناى. انضم إلى الفرقة الماسية فى أوائل عام ١٩٥٤. له عدة أبحاث علمية عن ألة الناى، وألف كتابا لدراسة الناى عمل أستاذاً لآلة الناى بكلية التربية الموسيقية والمعهد العالى للموسيقى العربية أشرف على العديد من الرسائل للماجستير والدكتوراه فى الموسيقى، ومن تلاميذه. د محمد عبد النبى ود عاطف إمام

ألف بعض المعزوفات الموسيقية منها ـ

أمل ـ العلم والإيمان. ومن الأعمال الهامة ـ كونشيرتو الناي لعطية شرارة، دموع البلبل تأليف: أحمد فؤاد حسن ـ والناي الساحر تأليف : مختار السيد ـ توفى عام ١٩٩٤ م.

* * *

ـ مجموعة الناى المستخدمة فى الموسيقى العربية :

من المعـــروف أن عـــازفى آلة الناى يستخدمون فى أداء الألحان مجموعة من آلات الناى تسمى بالطبقة الصوتية الكبيرة، وهى التى تعادل طبقاتها الصوتية مع الطبقة الصوتية العالمية ما بين ٤٣٨ ، ٤٤٥ ذبذبة التى تضبط (تدوزن) عليها الآلات الغربية فى الأوركسترا السيمفونى، والطبقة الصوتية الصغيرة تنخفض بُعداً طنينيا كاملاً عن الطبقة العالمية، والطبقة الصوتية المتوسطة تنخفض نصف بعد طنينى عن الطبقة العالمية.

ويمكن القول بصفة عامة أن أصوات تلك المجاميع على اختلاف أطوالها لا تخرج عن مناطق الأصوات البشرية فى الغناء العربى.

* * *

ـ الطبقات الصوتية التى تصدر عن كل ناى من مجموعة النايات:

يصنف النفخ فى آلة الناى إلى أربعة أنواع، ويصدر عن كل نفخة ستة درجات أى نغمات طبيعية كما يلى مثال: ناى الدوكاة يصدر عنه بالنفخة قرار القرار نغمات (دو ، رى ، مى ، فا ، صول).

النفخة قرار القرار : وتنتج بالنفخ الضعيف جدا مع ضم الشفتين لتعطى طبقة صوتية غليظة.

النفخة الوسطى : تنتج بالنفخ متوسط القوة مع ضم الشفتين قليلاً لتعطى النغمات ما بين القرار والجواب طبقة صوتية متوسطة الحدة، وهى خامسة النغمات السابقة مثال: ناى الدوكاة ـ يصدر عنه نغمات (صول ـ لا ـ سى ـ دو ـ رى).

النفخة الجواب: تنتج بالنفخ القوى مع

ضم الشفتين كثيراً لتعطى طبقة صوتية حادة جداً ويعتبر هذا الصوت الناتج عن النفخة الجواب جواباً للنغمات الصادرة عن النفخة القرار، أو النفخة قرار القرار ونغمة (سى ، صول ، فا ، مى ، لا) . تصدر هذه النغمات من الثقب الخلفى لناي الدوكاة ما عدا نغمتى (فا ، مى ، صول) .

وهذه النغمات تنتج من النفخة قرار القرار، كما أن هذه النغمات تشكل صعوبة فى أدائها. مما يتطلب مهارة خاصة لأدائها والاعتماد على الأذن شرط أساسى لأدائها، وقد أداها محمود عفت بمهارة واقتدار.

ومن هنا نرى أن محمود عفت استخدم فى أداء هذا الجزء طبقات صوتية تظهر المناطق الجمالية لآلة الناى، وكان أداؤه لنغمتى (مى ، سى) دون زيادة، أو نقصان فى دوزان النغمات، وكذلك النغمات الموجودة أسفل المدرج الموسيقى، وكان أداؤه متناسقاً عن طابع المقطوعة مضيفا إليها من روحه وإحساسه.

* * *

ـ الإطار التحليلى:

اختار الباحث موسيقى العلم الإيمان التى قام بأدائها محمود عفت، ثم استمع الباحث إلى هذا العمل عن طريق التسجيلات الصوتية (شريط كاسيت)، وقام بتحليله للوقوف على إسلوب أداء محمود عفت.

* * *

تحليل موسيقى العلم والإيمان

تأليف : محمود عفت

القالب : آلى حر .

المقام : شهناز .

الميزان : ٢ / ٤ .

عدد الموازير : ٣١ مازورة .

الناى المستخدم : ناى الدوكاة ذات مفتاح (غماز) من المعدن مثبت على جدار الناى بين الثقب الثالث والرابع، وهذا المفتاح ينتج عنه نغمة (مى) بالنفخة القرار ونغمة (سى) بالنفخة الوسطى والمفتاح الثانى مثبت على جدار الناى أسفل اليد اليمنى ، وهذا المفتاح ينتج عنه نغمة (دو#) بالنفخة القرار ونغمة (bلا) بالنفخة الوسطى، وهذه النغمات لا توجد بشكل طبيعى فى ناى الدوكاة مما اضطر العازف لاستخدام هذا الناى بدلاً من أسلوب عفق النغمات الذى يعتمد على أدائه بفتح نصف الثقب الأول لينتج نغمة (دو#) وبزيادة قوة النفخ للثقب الثالث تنتج نغمة (مى) بالنفخة القرار وبنفس الطريقة تنتج نغمتى (bلا ، سى) بالنفخة الوسطى وإعتماد العازف على الأذن شرط لتحسين أداء هذه النغمات.

وتتكون هذه المقطوعة الموسيقية من ثلاث أجزاء :

- الجزء الأول : من م١ : م٨ .
- الجزء الثانى : من م٨ : م ٢٠ .
- الجزء الثالث : من م٢١ : م ٣١ .

موسيقى العلم والإيمان

تأليف: محمود عفت



هذه المقطوعة الموسيقية قام بأدائها محمود عفت منفردا بمصاحبة آلة التمبانى، وهى آلة إيقاعية منغمة تضبط (تدوزن) أصواتها على الدرجة الأولى والخامسة من السلم الموسيقى المدون منه العمل.

استخدم محمود عفت فى أداء هذه المقطوعة النغمات المتصلة، والنغمات المتقطعة، ونغمات الارتكاز الفردى (الإنشيكاتورا)، وحلية التريل.

وقد جاءت كالآتى :

أولاً : النغمات المتصلة (Legato) من أنكروز (م١ : م٨ ، م٩ ومن م١١ : م٢٣ ومن م٢٧ : م ٣١) .

ثانياً : النغمات المتقطعة (Stacoato) فى (م٩ ، م١٢، م١٥ ، ومن م١٦ : م١٨، م١٩).

ثالثاً : نغمات الارتكاز الإنشيكاتورا (Acciacctura) فى (م٢٢ ، م٢٣ ، م٢٦، م٢٧).

رابعاً : حلية التريل (Trell) فى (م٢٤ : م٢٦).

فى هذا العمل وضع محمود عفت خبرته فى اختيار الجمل اللحنية التى تبرز المناطق الصوتية لآلة الناى، وكذلك اختباره لناى الدوكاة لأداء هذا العمل بالرغم من وجود علامتى تحويل (لا b ، سى)، ونغمة (دو) وهما لا تصدران بشكل طبيعى من ناى الدوكاة كما ذكرنا بل تصدران بشكل طبيعى من ناى النوا (صول) ما عدا نغمة (دو) التى تنتج بالنفخة الوسطى من ناى الدوكاة .

ولكنه أراد أن يضيف لونا صوتياً مميزاً فى أسلوب أداء هاتين النغمتين من منطقة صوتية محببة للأذن. وقد ساعده فى أداء هذا العمل بشكل مميز ودقة بالغة تمرسه فى العزف على آلة الفلوت التى أعطته مهارة تكنيكية بالغة من حيث أداء الجمل اللحنية بإحساس مرهف.

وكذلك توافق اختياره لناى الدوكاة للانتقالات اللحنية لمقام الشهناز؛ فقد جاء هذا العمل متنوعاً فى أسلوب أدائه واستخدامه لمصطلحات التعبير والحليات. مما أعطى هذا العمل شهرة واسعة وإسلوب أداء مميز.

ـ نتائج البحث :

بعد أن قام الباحث بدراسة وتحليل أسلوب محمود عفت واستماعه لهذا العمل توصل إلى النتائج التالية :

أولاً : فيما يتعلق باستخدام الناى لأداء هذا العمل المنفرد (Solo) :

ـ اهتم محمود عفت باختيار الناى المناسب للمقام المدون منه العمل.

ـ تميز فى أداء النغمات غير الموجودة بصورة طبيعية فى ناى الدوكاة، وذلك باستخدام ناى ذات مفتاحين (غازين) من المعدن كما فى آلة الفلوت.

ـ استخدم مناطق صوتية متنوعة تظهر لونا جميلا ومميزا لآلة الناى .

وفيما يتعلق باستخدام مصطلحات التعبير والحليات (الزخارف) :

ـ استخدم النغمات المتصلة (Legato).

ـ استخدم النغمات المتقطعة (Stik).

ـ استخدم نغمات الارتكاز (الإنشيكاتورا) (Acciacctura) .

ـ تميز أسلوبه فى استخدام النفس المتصل الهادئ محافظاً على دوازان النغمات التى تصدر من الآلة دون زيادة أو نقصان .

ـ اتسم أسلوبه بالهدوء فى عزفه، وكان صوت الناى الصادر من نفسه من أجمل وأرق الأصوات .

ـ توصيات البحث :

ـ يوصى الباحث دارسى وعازفى آلة الناى التعرف على المدارس المختلفة لأسلوب أداء آلة الناى .

ـ أن يوجه الباحثون جهودهم لدراسة أساليب باقى الرواد .

قائمة المراجع :

١ ـ ثيدور فينى ـ تاريخ الموسيقى العالمية ـ ترجمة سمحة الخولى ، وجمال عبد الرحيم ـ القاهرة ـ دار المعارف بالاشتراك مع مؤسسة فرانكين ١٩٧٢ .

٢ ـ محمود أحمد الحفنى ـ علم الآلات الموسيقية ، القاهرة ، الهيئة العامة للكتاب ١٩٧١ .

٣ ـ مهرجان ومؤتمر الموسيقى العربية الرابع ، القاهرة ١ ـ ١٠ نوفمبر ١٩٩٥ م.

مخطوطة شرح ديوان رؤبة بن العجاج
دراسة فى توجيه الشرح وماهية المنهج.

د. حسن محسن *

رؤبة بن العجاج واحد من الرجّاز الذين تركوا لنا رصيد كبيرا من الأراجيز، التى وُظفت فى علوم اللغة العربية بالاحتجاج والاستشهاد، وشعره بذلك يفارق ما عداه من أراجيز الرجاز الآخرين، مما يؤكد أن شعر رؤبة حجة فى التأصيل اللغوى، ومرجع فى الاستشهاد عند واضعى معاجم اللغة العربية.

وقد أسهم عدد غير قليل من علماء اللغة والأدب قديماً وحديثاً فى جمع شعر رؤبة وشرحه، وتسجيل سيرة حياته، ومن هؤلاء: يونس بن حبيب، والخليل بن أحمد، وابن قتيبة، والأصمعى، والآمدى، والمرزبانى، ومحمد بن حبيب، وأبو الفرج الأصفهانى، وفؤاد سزكين، وكارل بروكلمان، وكثير غير هؤلاء. وهى مكانة توافرت عليها عوامل الوراثة والبيئة، فهو قد ورث الرجز عن أبيه، وورثه ابنه عنه، فأبوه (عبد الله بن رؤبة العجاج) رجّاز، وابنه (عقبة بن رؤبة) رجاز كذلك.

أما البيئة فهى حياته بالبصرة قبل سنة ١٤٥ هـ تاريخ وفاته ــ وهو تاريخ كانت البصرة فيه سوقاً لمختلف معارف اللغة العربية وفنونها، ومؤئلا لطلاب العلم والمنافسين فيه.

* قسم اللغة العربية كلية البنات جامعة عين شمس.

وينسب إلى محمد بن حبيب (ت ٢٤٥ هـ) شرح ديوان رؤبة بن العجاج، ولكن هذه النسبة لم يتوافر لها تأكيد جازم في مخطوطة شرح ديوان رؤبة التي وجدتها في مكتبة مجمع اللغة العربية بالقاهرة، وهي أول نسخة تقع في يدي لشرح هذا الشعر. والاطلاع عليها لأول مرة يخرج بالوصف التالي:

١ ـ المخطوطة رقم ٢٠٦٣٧ بمكتبة مجمع اللغة العربية.

٢ ـ تقع المخطوطة في مجلدين؛ الأول مكون من لوحة العنوان و(١٦٠) ستين ومائة لوحة، والثاني مكون من (١٦٢) اثنتين وستين ومائة لوحة، فيكون مجموعهما اثنتين وعشرين وثلاثمائة لوحة.

٣ ـ تتكون كل لوحة من هذه اللوحات من صفحتين، وعلى مدار كل لوحات المخطوطة تتكون اللوحة الواحدة من ثمانية وثلاثين سطرا، في كل صفحة تسعة عشر سطراً.

٤ ـ المخطوطة مكتوبة بخط النسخ الواضح، وتشير في نهاية الصفحة اليمنى دائماً إلى بداية الصفحة الثانية.

٥ ـ جاء في صفحة العنوان:

ـ شرح ديوان رؤبة بن العجاج رحمه الله تعالى.

ـ رؤبة بن العجاج، وهو(١) عبد الله بن رؤبة بن لبيد بن صخر بن كثيف بن عميرة ابن حُنَيّ بن(٢) بن ربيعة بن مالك بن سعد ابن زيد مناة بن تيميم بن مرّ.

ـ وهو راجز إسلامي من شعراء الدولة الأموية، وأدرك الدولة العباسية، ومدح المنصور وأبا مسلم، ومات بالبصرة في سنة خمس وأربعين ومائة (١٤٥ هـ)، (عبد القادر البغدادي من حاشيته على بانت سعاد).(٣)

(١) الضمير في (هو) يعود في الأصح على العجاج، لأن اسمه (عبد الله بن رؤبة).

(٢) هكذا جاءت مكررة في المخطوطة.

(٣) عبد القادر بن عمر البغدادي (ت١٠٩٣ هـ = ١٦٨٢م)، وهو علامة بالأدب والتاريخ والأخبار، ولد وتأدب ببغداد، وأولع بالأشعار ورحل إلى دمشق ومصر وأدرنة، ومن أشهر كتبه (خزانة الأدب) و(شرح شواهد المغني)، و(حاشية على بانت سعاد لابن هشام)، وقد جمع مكتبة نفيسة ، وكان يتقن آداب التركية والفارسية، وقد توفي بالقاهرة (انظر الأعلام للزركلي جـ ٤ ط ٢ ص ١٦٧).

ـ مشترى من قومسيون حصر الأملاك بالقبطية، ومضاف فى ٢٣ من يونية سنة ٨٨٣ نمـ ١٨٦٤١ نمرة ٥١٦ أدب.

ابن حبيب:

ينسب شرح ديوان رؤبة بن العجاج للعالم اللغوى محمد بن حبيب، وهو محمد بن حبيب ابن أمية بن عمرو الهاشمى بالولاء، أبو جعفر البغدادى، من موالى بنى العباس، وهو من علماء بغداد بالأنساب والأخبار، واللغة والشعر والقبائل، وكان مولده ببغداد، وكانت وفاته (٢٤٥ هـ = ٨٦٠م) بسامراء، وكان مؤدباً، ومن كتبه:

ـ كتاب من نسب إلى أمه من الشعراء.

ـ المغتالين من الأشراف في الجاهلية والإسلام.

ـ مختلف القبائل ومؤتلفها

ـ المحبَّر، وإليه ينسب مؤلّفه (ابن حبيب) فيقال له: المحبَّرىّ

ـ خلق الإنسان

ـ المنمّق.

ـ أمهات النبى.

ـ الأمثال على أفعل.

ـ أخبار الشعراء وطبقاتهم.

ـ شرح ديوان الفرزدق.

ـ مقاتل الفرسان.

ـ الشعر وأنسابهم(١)

وقال ابن النديم : قال محمد بن عبد الملك: حدثنى أبو القاسم عبد العزيز بن عبد الله الهاشمى قال: كان محمد بن حبيب مولى لبنى العباس بن محمد، وكانت أمه (حبيب) مولاة لنا أيضاً، ولم يكن (حبيب) أباه، ولكن كانت أمه، وعمل قطعة من أشعار العرب، وروى عن ابن الأعرابى وقطرب وأبى عبيدة وأبى اليقظان، وغيرهم، وتوفى وله من الكتب:

١ ـ كتاب الأمثال على أفعل.

٢ ـ كتاب النسب

٣ ـ كتاب السعود والعمود.

٤ ـ كتاب العمائر الربائع فى النسب.

٥ ـ كتاب الموشح.

٦ ـ كتاب المؤتلف والمختلف فى النسب.

٧ ـ كتاب المحبّر.

٨ ـ كتاب المقتنى.

٩ ـ كتاب غريب الحديث.

١٠ ـ كتاب الأنواء .

(١) الأعلام للزركلى جـ ٦ ط٢ ص٣٠٧

١١ ـ كتاب المشجر

١٢ ـ كتاب الموشى.

١٣ ـ كتاب من استجيبت دعوته.

١٤ ـ كتاب أخبار الشعراء وطبقاتهم.

١٥ ـ كتاب نقائض جرير بن عمر بن لجأ.

١٦ ـ كتاب نقائض جرير والفرزدق.

١٧ ـ كتاب الحفوف.

١٨ ـ كتاب تاريخ الخلفاء

١٩ ـ كتاب من سمى ببيت قاله.

٢٠ ـ كتاب مقاتل الفرسان.

٢١ ـ كتاب الشعراء وأنسابهم.

٢٢ ـ كتاب العقل .

٢٣ ـ كتاب كنز الشعراء .

٢٤ ـ كتاب المسماة .

٢٥ ـ كتاب أمهات النبى صلى الله عليه وسلم .

٢٦ ـ كتاب جرير التى ذكرها فى شعره.

٢٧ ـ كتاب أمهات أعيان بنى عبد المطلب.

٢٨ ـ كتاب المقتبس .

٢٩ ـ كتاب أمهات الشيعة من قريش.

٣٠ ـ كتاب الخيل بخط ابن الكوفى

٣١ ـ كتاب النبات

٣٢ ـ كتاب الأرحام التى بين رسول الله وأصحابه سوى العصبة.

٣٣ ـ كتاب ألقاب النمر وربيعة ومضر.

٣٤ ـ كتاب الألقاب ويشتمل على ألقاب القبائل.

٣٥ ـ كتاب القبائل الكبير والأيام، جمعه للفتح بن خاقان(١).

ويضح من ترجمة الزركلى، وترجمة ابن النديم بعض الاختلاف فى أسماء الكتب المنسوبة لابن حبيب، كما يضح كذلك أن كتاب شرح ديوان رؤبة بن العجاج لم يرد ضمن ما ألف محمد بن حبيب من كتب .

ويضاف إلى ذلك أننا نقرأ فى كتب التراث فلا نعثر على دليل صريح بنسبة ذلك الشرح إلى ابن حبيب، فأنت تقرأ عند ابن قتيبة عبد الله بن مسلم (ت ٢٧٦ هـ) فى كتاب (الشعر والشعراء) عن العجاج الراجز، وولده رؤبة بن العجاج، فلا تجد ذكرا لمحمد ابن حبيب(٢). بل إنك لا تجد ذكراً له فى الكتاب كله، وابن قتيبة قد مات بعد ابن حبيب

(١) الفهرست لابن النديم ص ١٥٥ ـ دار المعرفة ـ بيروت (د.ت)

(٢) الشعر والشعراء لابن قتيبة ص ٣٧٤ ـ ٣٨٠ مطبعة بريل ـ ليدن ـ ١٩٠٢

بإحدى وثلاثين سنة تقريباً، وأبو الفرج الأصفهانى (ت٣٥٦هـ) يترجم لرؤبة بن العجاج، ويفصّل القول فى حياته وشعره، ويستأنس بآراء من عاصروه، ومن تناولوا شعره بالنقد والتحليل ولكنك لا تجد ذكراً لمحمد بن حبيب الذى ينسب إليه شرح ديوان رؤبة بن العجاج(١). وأنت ترى ذلك مع رؤبة عند أبى الفرج، تجد ابن حبيب أحد رجال السند الموثوق بهم عند أبى الفرج فى كثير من رواياته وتراجمه.

وبالرغم من ذلك ومثل ذلك فى كتب التراث، فإننا لا نستطيع أن نقطع بعدم نسبة شرح ديوان رؤبة إلى ابن حبيب؛ لأن جل كُتب الأعلام والمؤلفين والوفيات كانت تشير صراحة إلى بعض كتب ابن حبيب وتقول: (ومنها)، لهذا يظل الشك قائماً، حيث لا توجد عملية استقراء كاملة لكل كتبه.

ولعلنا فى الجانب المقابل نستطيع أن نرتضى روايات ثابتة يرتبط فيها ابن حبيب برؤبة الشاعر، مما يمكن أن يزيل بعض جوانب اللبس فى نسبة الشرح إليه، ويرجح احتمال ضياع لوحة أخرى قبل لوحة العنوان مدون عليها اسم محمد بن حبيب؛

أول هذه الروايات: ما جاء فى بداية المجلد الأول من المخطوطة؛ فقد جاء بها بعد البدء ببسم الله الرحمن الرحيم: (أخبرنا محمد بن حبيب قال: أخبرنا أبو عبد الله ابن الأعرابى قال: قرأت شعر رؤبة على أُنَيْف، وأخبرنى أُنَيْف أنه قرأه على رؤبة، قال أبو عبد الله: وكنت آتى أبا عون الحِرْمازِىَّ، فأعرض عليه شعر رؤبة، وكان أبو عون عالماً به. قال رؤبة بن العجاج، وهو عبد الله ابن رؤبة بن لبيد بن صخر بن كثيف بن عميرة بن حُنَىّ بن ربيعة بن مَلِك بن سعد زيد ابن مناة بن تميم بن مر:

وقاتم الأعماقِ خاوى المخترقْ

مشتبه الأعلام لمّاع الخَفَقْ

القاتم من القتام وهو الغُبْرةُ إلى الحُمْرة، والقتمة مصدر مثل الحُمْرة والصفرة...) (٢).

وثانى هذه الروايات: ما جاء فى شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات لابن الأنبارى (ت٣٢٨هـ)، فقد روى أبو بكر محمد ابن القاسم الأنبارى فى شرح بيت امرئ القيس:

(١) الأغانى ٢٠/٣٤٤ - ٣٥٥ الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٧٢.

(٢) المخطوطة - اللوحة رقم ١

إلى مثلها يرْنُو الحليمُ صبابةً

إذا ما اسبكرَّتْ بين دِرْعٍ ومِجْوَلِ

(قال محمد بن حبيب: المِجْول: ملحفة، وقال أبو عبيدة: المِجْول: قميص ليس له كُمَّان، وهو البَقِيرة.

الصبابة: رقة الشوق، وقال يعقوب(١):

مثل قوله: بين دِرْعٍ ومِجْوَلِ قول رؤبة:

فَعَفٌّ عن أسرارها بعد العَسَقْ

ولم يُضِعْهَا بين فِرْكٍ وعَشَقْ

يقول: قد حملتْ فلم يُضِعْهَا، وهي بين فِرْكٍ وعَشَقْ، والفِرْكُ: البُغْضُ، والعَشَقُ: العِشْقُ: قال ابن حبيب: بين فرك وعشق: معناه: لم يُضِعْ هذه الأُتُن، لا حين كانت تعشقه قبل حملها فتمكنه من ظهرها، ولا حين حملت، ففركته ومنعته من ذلك، فهو حافظ لها في الحالين جميعاً) (٢).

وثالث هذه الروايات: ما رواه المرزباني(ت٣٨٤هـ) في كتابه «الموشح» فقال: (حدثنا محمد بن حبيب قال: سمع ابن الأعرابي قول ابن الأحنف:

ولما رأت حرصي عليها تعجبتْ

وحُقَّ على المعشوق أن يتعجبا

فقال: سبحان الله! إن خالق هذا وخالق رؤبة لواحد حين يقول: وقاتم الأعماق خاوي المخترق)(٣)

وفي معجم الأدباء لياقوت أن المرزباني قد ذكر محمد بن حبيب فقال: قال عبد الله ابن جعفر: من علماء بغداد باللغة والشعر والأخبار والأنساب الثقات، محمد بن حبيب، ويكنى أبا جعفر، وكان مؤدبا، ولا يعرف أبوه، وإنما نسب إلى مه وهي (حبيب)(٤) وهو ممن يروي كتب ابن الأعرابي وابن الكلبي وقُطْرب، وكتبه صحيحة، وله مصنفات في الأخبار، كما روى عن أبي عبيدة وأبي اليقظان، وأكثر الأخذ عنه أبو سعيد السكري، ويضيف ياقوت رواية عن المرزباني أن ابن حبيب كان يُغير على كتب الناس فيدعيها ويُسقط أسماءهم، وروى عن محمد

(١) يعني ابن السكيت.

(٢) شرح القصائد السبع الطول الجاهليات لابن الأنباري بتحقيق عبد السلام هارون ص ٦٩ ـ ٧٠ ط٢ـ دار المعارف ـ القاهرة ١٩٦٩م.

(٣) الموشح للمرزباني ـ تحقيق علي محمد البجاوي ص ٣٥٨ دار الفكر العربي ـ القاهرة ١٩٦٥.

(٤) ومما يرويه ياقوت على أبي طاهر القاضي أن ابن حبيب ولَدُ ملاعنة ١٨ / ١٤.

ابن إسحاق: (ولابن حبيب من الكتب كتاب النسب، والأمثال على أفعل، والمنمّق، والسُّعُود، والعُمُود، والخيل، والنبات.. الخ). وعد ياقوت من كتبه أربعين كتابا. وقال محمد ابن إسحاق عن كتابه (كتاب القبائل الكبيرة والأيام): جمعه للفتح بن خاقان: (ورأيت أنا النسخة بعينها في طَلْحِيّ نيفا وعشرين جزءاً، وكانت تنقص ما يدل على أنها نحو من أربعين جزءاً، وفي كل جزء مائتا ورقة وأكثر، ولهذه النسخة فهرست لما تحتوي عليه من القبائل والأيام في طَلْحِيّ نحو خمس عشرة ورقة)(١)

والجديد هنا ما رواه ياقوت عن المرزباني من أن ابن حبيب كان يُغِير على كتب الناس فيدعيها ويسقط أسماءهم، وهي تهمة لا نستطيع أن نجزم بها إزاء ما ترويه كتب التراث عن ابن حبيب؛ ففي أوسع كتب الأخبار الأدبية والأنساب وهو كتاب (الأغاني) يذكر أبو الفرج الأصفهاني ابن حبيب ضمن رجال السند في أخبار: دريد ابن الصمة، ومروان بن أبي حفصة ونسبه، وأبي دلامة ونسبه، وفي ذكر المَرَّار وخبره ونسبه، وفي خبر عبد الله بن موسى الهادي(٢).

جاء هذا في الجزء العاشر من كتاب الأغاني، وعد ابن حبيب في كل هذه الأبواب من رجال السند الموثوق منهم.

وفي الجزء الثامن عشر يذكر أبو الفرج ابن حبيب في أخبار الأعشى ونسبه، وفي أخبار الزبير بن دحمان(٣).

وفي الجزء الحادي والعشرين يأتي ابن حبيب راوية في أخبار المنخل ونسبه، وأخبار أمية بن الأسكر ونسبه، ونسب عبدة بن الطبيب وأخباره، وأخبار الأغلب ونسبه، وأخبار تأبط شرا ونسبه، وأخبار عمرو بن براق، وذكر أبي خراش الهذلي وأخباره(٤)، ثم تتسع بعد ذلك مساحة الرواية عن ابن حبيب في هذا الجزء في نسب الفرزدق وأخباره، وذكر مناقضاته، وذلك بسبب شرحه ديوان الفرزدق(٥). مما يؤكد ما نسبته إليه

(١) معجم الأدباء لياقوت ١١٢/١٨ ـ ١١٧ والفهرست لابن النديم ص١٥٥ ـ ١٥٦ .
(٢) الأغاني ١٩/١٠، ٧٤، ٢٣٧، ٣١٨، ١٩٧ .
(٣) الأغاني ١٢٢/١٨، ١٣٣، ٣٠٣ .
(٤) الأغاني ٤/٢١، ٢٠، ٢٥، ٢٩، ١٣٤، ١٧٥، ٢٠٨، ٢٠٩ .
(٥) الأغاني ٢٩٧/٢١، ٣١٤، ٣٣١، ٣٤٦، ٣٤٩، ٣٥٥، ٣٥٦، ٣٥٨، ٣٦٤، ٣٦٥، ٣٧٠، ٣٧٢، ٣٧٤، ٣٧٥ .

معاجم المؤلفين والأدباء، وكتب الأعلام والوفيات والفهارس.

قراءة فى الروايات الأخرى:

القراءة فى رواة أراجيز العرب ربما تفتح الطريق أمام معرفة الشارح الحقيقى لشعر رؤبة بن العجاج، أو من أملى ذلك الشرح فى مجالس العلم، فهناك رواة كثيرون ورد ذكرهم فى كتب التراث الأدبى، لهم وثيق الصلة بشعر رؤبة وأبيه العجاج؛ وهناك اتفاق على أن ديوان العجاج قد صنعه عالمان من علماء العرب القدامى كما ذكر ابن النديم فى الفهرست؛ أولهما أبو عمرو إسحاق بن مرار الشيبانى (ت٢١٠هـ)، وهو من شيوخ الكوفة، ثم نزل بغداد. والثانى أبو سعيد عبدالملك بن قريب الأصمعى (ت٢١٦هـ) من علماء البصرة، وهو شيخ من شيوخ اللغة والرواية فى العربية(١)

وقد اشتهر الأصمعى بجمع دواوين الشعراء، ورواية الأراجيز، وروى أبو الطيب اللغوى فى كتابه «مراتب النحويين» بإسناد عن أبى حاتم السجستانى تلميذ الأصمعى: «كان الأصمعى أروى الناس للرجز»، وفى «نور القبس»: قال الأصمعى: سألنى الرشيد: أتروى لرؤبة والعجاج شيئاً؟: فقلت: «هما مشاهدان لك بالقوافى، وإن غيبا عن بصرك بالأشخاص»، وقد روى الأصمعى أراجيز العجاج، وأراجيز رؤبة ابنه عن شيخه الراوية أبى عمرو بن العلاء (ت ١٥٤هـ)(٢) عن رؤبة بن العجاج(ت١٤٥هـ) عن أبيه العجاج (ت٩٠هـ) كما ذكر ابن خير الإشبيلى (ت٥٧٥هـ) فى سلسلة روايته أراجيزهما، وقد ألقى الأصمعى أراجيز العجاج فى درس له على تلاميذه فى حلقته بمسجد البصرة، وأملى عليهم شروحا لها، وشرَح ديوان العجاج، وهو ما تلقاه تلميذه أبو حاتم السجستانى (ت٢٥٥ هـ) عن شيخه الأصمعى وكَتَبَه فى مجالسه(٣).

أما الذين رووا عن الأصمعى شعر

---

(١) ديوان العجاج . تحقيق د . عزة حسن. المقدمة بقلم المحقق ص٢٦ دار الشروق بيروت ١٩٧١.

(٢) هو زبّان بن عمار، من أئمة اللغة والأدب، وأحد القراء السبعة، ولد بمكة، ونشأ بالبصرة، ومات بالكوفة، كانت عامة أخباره عن أعراب أدركوا الجاهلية: قال فيه الفرزدق:

مازلت أغلقُ أبوابا وأفتحها　　　حتى أتيتُ أبا عمرو بن عمارِ

(٣) ديوان العجاج ـ المقدمة ص ٢٦ ـ ٢٩ .

العجاج فهم:

ـ عبد الرحمن ابن أخي الأصمعي (وأخو الأصمعي هذا هو عبد الله).

ـ أبو حاتم السجستاني (ت٢٥٥هـ).

ـ الرياشي أبو الفضل العباس بن الفرج اللغوي البصري (ت٢٥٧هـ).

ـ أبو إسحاق إبراهيم بن سفيان الزيادي النحوي البصري (ت٢٤٩هـ).

ـ أبو عبيد القاسم بن سلام اللغوي (ت٢٢٤هـ)

وأبو عبيد القاسم بن سلام اللغوي روى عن الأصمعي وأبي زيد الأنصاري (ت٢١٥هـ)، وأبي عبيدة معمر بن المثنى (ت٢٠٩هـ) واليزيدي (ت٢٠٢هـ)(١).

وبالنظر في كثير من الروايات التي تناولت شعر العجاج، نجد ذكرا لابنه رؤبة، فهناك ارتباط بينهما لايكاد يخلو منه كتاب تناول أراجيز العرب، فعندما قام الدكتور عزة حسن بتحقيق ديوان العجاج وقف أمام عدد من نسخ الديوان كان أهمها نسخة الفاتح المحفوظة في خزانة السلطان محمد الفاتح في استانبول برقم ٣٩٥٢٣، وهي أندلسية عتيقة مكتوبة بخط أندلسي، وقد كتبها ضابط متقن، ولم يُعرف اسمه؛ لأنه لم يذكر تاريخ النسخ، وإنما ترك ذلك كله إلى ختام ديوان رؤبة بن العجاج الذي كتبه أيضاً فيما يظهر للمحقق، فقد ألمح الناسخ إلى أنه سيكتب ديوان رؤبة حين قال في ختام ديوان العجاج: «تم رجز العجاج بحمد الله وعونه والصلاة على محمد وآله، وبه تم السِّفْر، ويتلوه إنْ شاء الله رجز رؤبة ابنه»، ولكن ديوان رؤبة الذي كتبه الناسخ قد ضاع خلال عقود السنين الماضية، ونسخة ديوان العجاج من مخطوطات القرن الخامس للهجرة، والخط الأندلسي يحمل آثارا من الخط الكوفي، ثم تطور عنه بسمات خاصة هي:

١ ـ الانكسار المشاهد في رسم الحروف.

٢ ـ كثرة الزوايا.

٣ ـ رسم الشدّة على الحروف المشددة.

وفي رأي المحقق (٢) أن ديوان رؤبة قد افترق عن ديوان أبيه وضل عنه منذ زمن بعيد بعد رحلتهما من الأندلس.

ولكن النسخة التي بين أيدينا والمحفوظة

(١) السابق ص ٢٩ ـ ٣٨ .

(٢) ديوان العجاج ـ المقدمة ص ٤٣ ـ ٤٦ .

فى مكتبة مجمع اللغة العربية بالقاهرة تحت رقم ٢٠٦٣٧ يختلف خطها عن خط نسخة الفاتح ذات الخط الأندلسى مما يدل على أن ناسخ شرح ديوان رؤبة غير ناسخ ديوان العجاج، وأن نسخة ديوان رؤبة التى أشار إليها ناسخ ديوان العجاج مازالت مجهولة حتى الآن.

وتمتد رواية الأصمعى للأراجيز لتصل إلى عقبة بن رؤبة بن العجاج، لتجعل من العجاج ورؤبة وعقبة منظومة شعرية أخذ عنها الأصمعى وتلاميذه؛ ففيما رواه ابن قتيبة في كتابه (الشعر والشعراء)، وهو يترجم لرؤبة بن العجاج ـ قال: (حدثنى الرياشى عن محمد بن سلام عن يونس..) وقال: (قال ابن سلام عن يونس : قال لى رؤبة...) وقال : (حدثنى سهل بن محمد قال: حدثنى أبو عبيدة...)، وقال : (حدثنى الأصمعى عن عقبة بن رؤبة عن أبيه قال: بينا أنا أصلح برذعة لى وأنا أقول:

حتى احتضرْنا بعد سيرٍ حَدْسِ
أمَامَ رَغْسٍ فى نصابٍ رَغْسِ
خليفةً ساسَ بغير تَعْسِ

فقال لى أبى: يا أحمق، ألا قلت:

بين ابن مَرْوانَ قريعِ الإنْسِ
وبنتِ عباسٍ قريعِ عَبْسِ
أنْجَبَ عِرْسٍ جُبِلا وعِرْسِ

قال الأصمعى: أخذ رؤبة من أبيه:

والسدُّ ما دام شداداً أرْدِمُهْ
حديدُهُ وقِطْرُهُ ورَضَمَهْ
وعادَ بعد النُّحتِ جَوناً حَنْتَمُهْ

وقال أبوه العجاج:

بَليتِ والمِسْمَارُ جَوْنٌ حَنْتَمُ
تمضى الدواهى حَوْلَهُ ويَسْلَمُ)(١)

وتستمر رواية الأصمعى وهى وثيقة الارتباط بشعر رؤبة وأبيه العجاج، والعلاقة التى تربط الشاعر بأبيه الشاعر، حيث يأخذ عنه المعانى والألفاظ بدرجة يصفها الأصمعى بقوله «سرقةُ من أبيه»، ويقف الأصمعى خلال هذه الرواية على بعض النماذج الشعرية التى سرقها رؤبة من أبيه، ويردف ذلك بتناول جانب آخر بالنقد نجد مثيلاً له فى «شرح ديوان رؤبة» مما يؤكد صلة الأصمعى الكبيرة بشعر رؤبة وشرحه، وفى ختام هذه الرواية التى تترجم لرؤبة بن

(١) الشعر والشعراء ص ٣٧٦ ـ ٣٧٨ .

العجاج في «الشعر والشعراء» روى ابن قتيبة:

(وقال(١) في قوله (٢):

كَأَنَّ فوق الناصعِ المُبَطَّنْ

منْ حبَرات العَيْشِ ذي التَّدَهْقُنْ

بانًا جرى في الرَّازِقِيِّ البَهَمَنْ

والناصع الخالص، ويريد جلده، أراد بالبان: الدهن ـ قال: والرازقيّ البهمن: لم يقل(٣) فيه شيئا، وأخشى أن يكون كفراً، وقال عبد الله بن سالم لرؤبة: مُتْ يا أبا الجحَّاف إذا شئت. قال: وكيف ؟ قال: رأيت اليوم ابنك عقبة ينشد شعرا له أعجبني. قال رؤبة: نعم، ولكن ليس لشعره قِرَانٌ، يريد أنه ليس يشبه بعضه بعضا)(٤).

ونستطيع هنا أن نلتمس صلة بين شرح ثلاثة الأبيات النونية في (الشعر والشعراء) لابن قتيبة، وشرحها في المخطوطة، وكلا الشرحين جاءا برواية الأصمعي، فقد ورد في اللوحة رقم (٢٧) من المخطوطة : (وأنشدني ابن الأعرابي: حِبَراتٌ بكسر الحاء، وكلاهما وجه حسن، ولم يقل الأصمعي في قوله: «البهمن» شيئا، والرازقيّ، قال: أبو عمرو: الزنبق، يعني : لصُفْرةِ الجلد ونَعْمته، قال: وبهمن منسوب إلى قرية بفارس، وقوله: جرى في الرازقيّ، يقول : خُلِط به في رقة لونه ، وليس هذا قول الأصمعي).

وبالنظر هنا وهناك، نجد أن ما لم يقله الأصمعي في إشارة رواية كتاب (الشعر والشعراء) يتطابق مع ما جاء في المخطوطة، وهذا يفتح أمام الباحث والمحقق مدخلاً للبحث في مدى علاقة الأصمعي بشرح ديوان رؤبة، وهل هذه العلاقة تماثل علاقته بشرح ديوان العجاج؟.

وبالنسبة إلى رواة شرح ديوان رؤبة في المخطوطة التي بين أيدينا، فإن القيام بحصرهم أولا ربما يقف بنا على احتمال قريب ممن قام بشرح ذلك الديوان، أو جمع شرحه ـ وهو الأقرب ـ؛ فبعد قراءة شرح

(١) أي الأصمعي .

(٢) أي قول رؤبة .

(٣) أي الأصمعي .

(٤) الشعر والشعراء ص ٣٨٠، وفي المخطوطة مجرى الروى (النون) الكسر، فالقافية مطلقة، و(حَبَرات) بفتح الحاء لا بكسرها .

الأرجـوزة الأولى وهـى فى (وصف مـفـازة) ومطلعها:

وقاتمِ الأعماق خاوى المُخْتَرَقْ

مشتبهِ الأعلامِ لَمّاع الخَفَقْ

وقراءة شرح الأجوزة الثانية وهى (فى مدح الحارث بن سُلَيْم) ومطلعها:

أقفرت الوعثاءُ والعثاعثُ

من أهلها والبُرَقُ البرارثُ

وجدتُ أن عدد الرواة الذينَ أبان الشرح عن أسمائهم فى هاتينْ الأرجوزتين بلغ ستة عشر راويا، وهم: (مع الإشارة إلى عدد مرات ورود كل منهم):

١ ـ أبو عمرو الشيبانى ٣٣ مرة .
٢ ـ الأصمعى ٣٠ مرة .
٣ ـ ابن الأعرابى ٢٠ مرة .
٤ ـ الأخفش ٩ مرات .
٥ ـ ابن حبيب ٦ مرات .
٦ ـ أُنَيْف ٢ مرتان .
٧ ـ أبو البيْداء ٢ مرتان .
٨ ـ الحسن ٢ مرتان .
٩ ـ الطوسى ٢ مرتان.
١٠ ـ أبو عمرو بن العلاء ٢ مرتان .
١١ ـ أبو عوْن ٢ مرتان .
١٢ ـ غير الأصمعى ٢ مرتان .
١٣ ـ أبو الحسن ١ واحدة.
١٤ ـ عيسى بن عمر ١ واحدة.
١٥ ـ الفراء ١ واحدة .
١٦ ـ اللحيانى ١ واحدة.

هذا بالإضافة إلى رمزين آخرين، ورد أحدهما وهو الرمز (ص) مع معظم أبيات الأرجوزتيْن، وورد الآخر وهو الرمز (ح) داخل الشرح؛ ففى هاتين الأرجوزتيْن ورد الرمز الأول (ص) إحدى وثمانين مرة، ومثاله قول رؤبة :

ص (حتى تردَّى أربعٌ فى المُنْعَفَقْ
بأربعٍ ينزعْنَ أنفاسَ الرَّمَقْ)(١)

وورد الثانى (ح) (٦٠) ستين مرة، ويمكن أن نجتزئ له من الشرح المثالَيْن التاليَيْن:

الأول : ص (فجئنَ والليْلُ خَفِىُّ المُنْسَرَقْ
إذا دنا مِنْهنَّ أنْقاضُ النُّقَقْ).

(النُّقَقْ: الضفادع، والواحدة من الضفادع ضِفْدِعٌ، ولا يقال ضِفْدِعةٌ، وواحد النُّقَقْ: نَقُوقٌ. وأخبرنى ابن الأعرابى قال: إنما هو النُّقُقُ، وكذلك رواه أبو عمرو، وأيضاً

(١) اللوحة ١٨ .

(ح). دنا: أراد دنا من الحمير، وواحد النُّفُق: نَفَّاقٌ)(١).

الثـــانـى : ص (لم يَنْتَسِخْهُ الشَّمَطُ الأبَاغِثُ).

(قال ابن الأعرابى ينتسخه: يذهب به، وقال أبو عمرو: يُغَيِّره.

وهو يرجع إلى معنى قول ابن الأعرابى.

وُحكى عن الأصمعى: ينتسجه بالجيم، وهى رواية حسنة، أى : يخلطه كما ينسج الثوب، والبُغْثة: بياض يضرب إلى الخضرة،(ح) وهو أن يكون الشمط أبيض إلى الخضرة)(٢).

والسـؤال الذى يطرح نفسـه هنا: هل الرمز (ص) يعنى: الأصمعى؟ والرمز (ح) يعنى ابن حبيب؟

وهل أبو عمرو الشيبانى (ت ٢١٠هـ) والأصمعى (ت٢١٦هـ) هما اللذان صنعا شرح ديوان رؤبة كما فعلا مع أبيه العجاج؟

ربما تكون الإجابة هنا بنعم، ولكن الأقرب إلى الاحتمال أن يكون حرف (ص) رمز المصنف ونعنى به شارح ديوان رؤبة، وأن يكون حرف (ح) حاشية لآخر غير المصنف، وتعنى إضافة، أو تكملة لعبارة الشارح، أو تعليقا عليه، وقد يكون صاحب الحاشية هو الشارح نفسه زادها بعد إعادة نظر، وفى تكملة الصاغانى نحو من ذلك. كما لاحظنا هنا أن ما يلى الحرف (ح) يكون عادة إيضاحا لما قبله، فلعله اختصار لكلمة (إيضاح)، وللقدماء نظائر من هذه المختصرات.

وفى نسخة أخرى لشرح ديوان رؤبة بن العجاج بدار الكتب المصرية عدد أوراقها ٣٤٦ ورقة مكتوب على الورقة الأولى: أن هذا الشرح لأبى سعيد الضرير العالم اللغوى، وهذا الديون رواية محمد بن حبيب، وجاء فى أولها: هذا ديوان رؤبة بن العجاج استنسخ بالمدينة المنورة على ذمة الفقير محمود سامى البارودى سنة ١٢٨٩هـ، وجاء فى بدء هذه المخطوطة: (رب يسر .. بسم الله الرحمن الرحيم.. وتمم بالخير وبه العون. قال رؤبة بن العجاج بن رؤبة بن لبيد بن صخر بن كثيف ابن عميرة بن حُنَيّ بن ربيعة بن سعد بن مالك بن سعد بن زيد مناة بن تميم يمدح

---

(١) اللوحة ١٧ .

(٢) اللوحة ٢٠ .

مروان بن محمد بن مروان

أرّقنى طارق هَمّ أرّقا

وركْضُ غــــربانٍ عَدَوْنَ نُعَّقَا

أرقنى: أسهرنى، والطارق: الذى يأتى ليلا، فأراد ذِكْرَهَمّ طرقنى، وقوله: وركض غربان: أى ذكْر ركض غربان جرين لنا بالبيْن يوم تفرقنا، وركضهنّ ضربهن بأجنحتهن وطيرانهن..)(١).

وأبو سعيد الضرير الذى ينسب إليه شرح ديوان رؤبة عاش فى خراسان وكان من علماء الناس، وكان متصلاً بالطاهرية(٢)، وهو أحمد بن أبى خالد أبو سعيد الضرير البغدادى، قال ياقوت: رأيت فى فوائد أبى الحسن أحمد بن فارس بن زكريا اللغوى صاحب كتاب «المجمل» ما صورته: قال الأزهرى: كان طاهربن عبد الله بن طاهر استقدمه من بغداد إلى خراسان، وقام بنيسابور، وأملى فيها المعانى والنوادر، ولقى أبا عمرو الشيبانى وابن الأعرابى، وكان يلقى الأعراب الفصحاء الذين استوردهم ابن طاهر نيسابور فيأخذ عنهم، وكان شمّر وأبو الهيثم يوثقانه ـ أى يحكمان بأنه ثقة ثبت(٣).

ونقل ياقوت من كتاب (نتف الطرف) تأليف أبى على الحسين بن أحمد السَّلاَمِىّ صاحب كتاب (ولاة خراسان) قال: خَرَّج أبو سعيد الضرير عن أبى عُبَيْد من غريب الحديث جملةً مما غلط فيه، وأورد فى تفسيره فوائد كثيرة، وله تصانيف منها: كتاب الرد على أبى عُبَيْد فى غريب الحديث، وكتاب الأبيات، وروى ياقوت: قال السَّلامِىّ: حدثنى أبو العباس محمد بن أحمد الغَضَارِىّ: قال: حدثنى عمى محمد بن الفضل ـ وكان قد بلغ مائة وعشرين سنة ـ قال: لما قدم عبد الله بن طاهر نيسابور وأقدم معه جماعة من فرسان طرسوس ومَلَطْيَة، وجماعة من أدباء الأعراب منهم عُرام، وأبو العَمَيْثَل، وأبو العَيْسجُور، وأبو العَجَنَّس، وعوسجَةُ، وأبو الغدافِر، وغيرهم، فَتَفَرَّسَ أولاد قواده ـ أى تعلموا الفروسية، ـ

(١) اللوحة ١

(٢) وفيات الأعيان جـ ٢ ص١٣ دار الكتب العلمية بيروت طـ١ ـ ١٩٩٨

(٣) معجم الأدباء جـ ٣ ص ١٥ ـ ١٦ مكتبة عيسى البابى الحلبى ـ القاهرة (د.ت)

وغيرهم بأولئك الفرسان، وتأدبوا بأولئك الأعراب، وبهم تخرَّج أبو سعيد الضرير ـ أى أخذ عنهم(١).

وأبو سعيد الضرير حينما وافى نيسابور مع عبد الله بن طاهر صار إماما فى الأدب، وقد كان صحب بالعراق أبا عبد الله محمد ابن زياد الأعرابى وأخذ عنه، فبلغ ابن الأعرابى أن أبا سعيد يروى عنه أشياء كثيرة، مما يفتى فيه، فقال لبعض من لقيه من الخراسانية: بلغنى أن أبا سعيد يروى عنىّ أشياء كثيرة، فلا تقبلوا منه ذلك غير ما يروى من أشعار العجاج ورؤبة، فإنه عرض ديوانهما علىّ وصححه(٢).

وفى خزانة الأدب للبغدادى نقف عند شاهدين وقفا على أرجوزة رؤبة بن العجاج:

وقاتم الأعماق خاوى المخترقْ

مشتبه الأعلام لماع الخفقْ

الأول: وهو الشاهد الخامس، وهو من شواهد سيبويه، ونلاحظ فى هذا الشاهد ذكرا متكررا للأصمعى:

ـ (وهذا البيت مطلع قصيدة مرجزة مشهورة لرؤبة بن العجاج، وقال ابن قتيبة فى أول الشعر والشعراء: حدثنى أبو حاتم عن الأصمعى..).

ـ (وقاتم : قال الأصمعى فى شرح ديوان رؤبة: القتمة: الغبرة إلى الحمرة مصدر الأقتم).

ـ (قال الأصمعى : قطع الآل: غدران من الآل، جمع قطعة).

ـ (والفُنُق: بضم الفاء والنون: الناقة الفَتِيَّة، ولا يقال لشىء من الذكور: فُنُق، وقيل المنعمة فى عيشها، وقال الأصمعى: هى الفتية الضخمة).

ـ (قال الأصمعى فى شرحه: يقول: طُوى بالحَنَقْ: أى بالضُّمر ، يقال: أحنق إذا ضَمَر، وإبل محانيق أى ضوامر).

ـ (قال الأصمعى : والسَّنَق: كراهة الطعام من كثرته على الإنسان حتى لا يشتهيه).

(وقال الأصمعى: الأَنَق: المنظر المعجب، ومنه أنيق، يعنى أنه سنق من طول ما عدا فى الربيع فى مكان أنيق)(٣)

الثانى: وهو الشاهد الحادى والثلاثون بعد

(١) السابق ص١٦ ـ ١٧ .

(٢) السابق ص ١٧ ـ ١٨، وانظر بغية الوعاة للسيوطى جـ١ ص٣٠٥، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم. المكتبة العصرية ـ بيروت ١٩٦٤ .

(٣) خزانة الأدب جـ١ص ٧٩ ، ٨٠، ٨١، ٨٣، ٨٥، ٨٦ ، ٨٧ ، ـ الخانجى ـ القاهرة ـ ط٣ ـ ١٩٨٩ .

الثمانمائة (٨٣١): ونلاحظ فى هذا الشاهد ما لوحظ فى السابق:

- (قال الأصمعى فى شرح: لواحق الأقراب فيها كالمَقَقْ: هو مثل قولهم: هو كذى الهيئة، أى هو ذو هيئة)، والشاهد هنا على زيادة الكاف.

- (قال الأصمعى: شبهه بالمحلج لصلابته، وينبغى أن يقال: ولكثرة حركته واضطرابه).

- (وقال الأصمعى: ظلّ يتعفَّقُ الماء: إذا جعل يشرب ساعة فساعة).

- (وقال الأصمعى: الحِذاء، يقال: حذاؤهن واحد. انتهى، وأراد بالحذاء مصدر حاذيته أى قاربته)(١).

ونستنتج من كل ذلك أن هناك بابا مفتوحاً أمام مقارنة نسخة مجمع اللغة العربية فى شرح ديوان رؤبة ، بعدد آخر من النسخ الموجود بعضها بمعهد المخطوطات، والآخر بدار الكتب المصرية. وربما تساعد هذه المقارنة على تمحيص الحقيقة فى الإشارات الواضحة إلى دور محمد بن حبيب، وأبى سعيد الضرير، والأصمعى فى شرح ديوان رؤبة وأبيه العجاج، لكى نعرف من الشارح الحقيقى لديوان رؤبة، لاسيما نسخة مجمع اللغة العربية، وهل هناك شارح واحد، أو عدد من الشراح؟.

رؤبة الراجز:

هو رؤبة بن عبد الله العجاج بن رؤبة التميمى السعدى، أبو الجحّاف، أو أبو محمد، وهو راجز من الفصحاء والمشهورين، ومن مخضرمى الدولتين الأموية والعباسية. كان أكثر مقامه بالبصرة، وأخذ عنه أكثر أعيان اللغة ، وكانوا يحتجون بشعره، ويقولون بإمامته فى اللغة . مات بالبادية - وقد بلغ عمراً طويلاً - سنة (١٤٥ هـ)، ولم يعرف تاريخ مولده بالتحديد(٢).

روى أبو الفرج الأصفهانى: قال يونس بن حبيب(٣): والله لرؤبة أفصح من معدّ بن عدنان، وأنا غلام رؤبة، وعن محمد بن سلام قال: قلت ليونس: هل رأيت عربياً أفصح من رؤبة؟ قال: لا، ما كان معد بن عدنان أفصح

(١) خزانة الأدب جـ ١٠ ص١٧٧، ١٧٩ ، ١٨١، ١٨٣ .

(٢) الأعلام ط٢ جـ٣ ص ٦٢ - ٦٣ .

(٣) يونس بن حبيب من معاصرى رؤبة (ولد ٩٤ هـ - ت ١٨٢ هـ)، وكان إمام نحاة البصرة فى عصره، وقد أخذ عنه سيبويه والكسائى والفراء.

منه، وقد روى رؤبة الحديث المسند عن رسول الله صلى الله عليه وسلم (١).

وفى حديث رؤبة عن نفسه وعن أبيه روى أبو الفرج الأصفهانى قال: حدثنا أبو حاتم والأشناندانى أبو عثمان عن أبى عبيدة عن رؤبة بن العجاج، قال: بعث إلىّ أبو مسلم الخراسانى، فلما دخلت عليه رأى منى جزعا، فقال: اسكن فلا بأس عليك، وبعد حوار بينهما قال أبو مسلم: أنشدنى قولك:

وقاتم الأعماقِ خاوى المُخْتَرَقْ

فقلت: أو أنشدك ـ أصلحك الله ـ أحسن منه؟ قال: هات، فأنشدته:

قُلْتُ وقولى مُسْتَجَدٌّ حَوْكا
لبَّيكَ إذْ دعوتنى لبَّيْكا
أحمدُ ربًّا ساقنى إليْكا

قال: هات كلمتك الأولى، قلت، أو أنشدك أحسن منها؟

وظل سؤال رؤبة يتكرر، ويطلب أبو مسلم فى كل مرة أن ينشده:

وقاتم الأعماق خاوى المخترقْ. وبعد أن سمع أبو مسلم أربع أراجيز من رؤبة غير هذه قال: ويْحك هات ما دعوتك إليه، وأمرتك بإنشاده، ولا تنشد شيئاً غيره، فأنشده رؤبة إياها، فلما صار إلى قوله :

يرمى الجلاميدَ بجلْمودٍ مِدَقْ

قال أبو مسلم : قاتلك الله!! لشدّ ما استصلبت الحافر! ثم قال: حسبك أنا ذلك الجلمود المدق.

قال رؤبة: وجىء بمنديل فيه مال فوضع بين يدّى، فقال أبو مسلم: يا رؤبة إنك أتيتنا والأموال مَشْفُوهةٌ(٢)، وإنّ لك لعودةً إلينا، وعلينا معوَّلا، والدَّهْر أطرقُ مُسْتَتِبٌّ(٣)، فلا تجعل بَجْنْبيكَ الأسدة(٤)، قال رؤبة : فأخذت المنديل منه، وتالله ما رأيت أعجمياً أفصح منه، وما ظننت أن أحداً يعرف هذا الكلام غيرى وغيرُ أبى (٥).

وفى تاريخ الأدب العربي نقرأ فى مصادر التراث الأدبى، فنجد ثلاثة شعراء باسم رؤبة، **الأول** شاعرنا صاحب المخطوطة التى نحن بصدد دراستها، **والثانى** رؤبة بن العجاج بن شدقم أبو بَيْهس الباهلى، وهو وأبوه شاعران، وكنيته (أبو بيهس) ومن شعره:

قالتْ لنا وقولُها أحْزَانُ
ذروَةٌ والقولُ لهُ بيانُ
يا أَبَتَا أرّقنى القذَّانُ
فالنَّوْمُ لا تطعمه العينانُ
من وَخْز بُرْغوث له أسنانُ
وللبعوضِ فوقَهُ دِنْدَانُ(٦).

(١) الأغانى ٢٠ /٣٤٥ ـ ٣٤٦ .　　(٢) أى مستنفدة .

(٣) «الدهر أطرق مستتب» مثل من الأمثال معناه: الدهر لا يستقيم على حال «الأمثال للميدانى» ١/ ٢٧٢ .

(٤) المثل عند الميدانى «لاتجعلن بجنبك الأسدة» أى لا يضيقن صدرك ـ الأمثال للميدانى ـ ٢ / ٢٣٣ .

(٥) الأغانى ٢٠/٣٤٧ ـ ٣٤٩ .

(٦) الدندنة: الكلام الذى لا يفهم، والقِذّانُ جمع قُذَذ وهو البُرغوث.

والثالث : رؤبة بن عمرو بن ظهير الثعلبى، أحد بنى ثعلبة بن سعد بن دبيان ابن بغيض(١).

ورؤبة فى اللغة اسم منقول من رؤبة بالهمز، وهى قطعة تراب بها الشىء: أى تشده بها، وقال صاحب أدب الكاتب فى باب ما يغير من أسماء الناس: إن رؤبة بن العجاج بالهمز لا غير، وهذا الحصر باطل؛ لأن المهموز فى مثله يجوز تخفيف همزه بلا خلاف، وقد نقض ابن قتيبة صاحب أدب الكاتب قوله هذا بما ذكره فى أوائل كتابه فى باب (المُسَمَّيْنَ بالصفات وغيرها) فجوّز أن يكون مهموزا وغير مهموز، فإنه قال:

رُوبَةُ اللبن: خميرة من الحامض تلقى فى اللبن ليروب، ورُوبَةُ الليل: ساعة منه، ويقال: فلان لا يَقوم برُوبة أهله أى بما أسندوا إليه من حوائجهم. وتلك ثلاثة معان من غير المهموز، وقال بعد ذلك: ورُؤْبة بالهمز: قطعة ترأب بها الشىء، وإنما سمى رؤبة بواحدة من هذه، فذكر لغير المهموز ثلاثة معان، وبقى له معانٍ أخر وهى :

رابعها: رُوبة الفرس وهى طَرْقُهُ فى جِمَامِه(٢).

خامسها: يقال: أرض روبة أى كريمة.

سادسها : شجر الزهور.

سابعها : روبة الرجل عقله .

ثامنها: الفترة والكسل من كثرة شرب اللبن.

تاسعها: اللبن الذى فيه زبدهُ والذى نزع زبدُه، فهو من الأضداد.

وله معان أخر ، وقال ابن خلف فى شرح شواهد سيبويه: قيل سمى روبة لأنه ولد نصف الليل(٣).

وفى مقدمة كتاب الشعر والشعراء، لابن قتيبة دليل على مكانة رؤبة بين الشعراء، ومكانته عند اللغويين، وأهل الأدب، فقد عده ابن قتيبة بين الشعراء الذين يقع الاحتجاج بأشعارهم فى الغريب، وفى النحو ونصوص

(١) انظر فى توضيح من اسمه رؤبة من الشعراء: المؤتلف والمختلف للآمدى ص ١٢١ ـ ١٢٢، والمكاثرة للطيالسى ص ٣٠ ـ ٣١ ، وجمهرة النسب لابن الكلبى بترتيب كاسل جـ ١ ص٢٧، وتاريخ التراث العربى لفؤاد سزكين مجلد ٢ جـ ٣ ص٨٩، وخزانة الأدب للبغدادى جـ ١ ص ٩٢، جـ ١٣ ص ٢٢٠

(٢) الطَّرْق: ماء الفحل ، وجِمامُه: اجتماعه.

(٣) خزانة الأدب جـ ١ ص ٩٢ ـ ٩٣، والأغانى جـ ٢٠ ص ٣٤٥، ومعجم الألفاظ المفسرة فى كتاب الأغانى ص ٢٢٩ ـ ٢٣٠

القرآن، والحديث ، والشعر، ويقول ابن قتيبة في المقدمة: (وكان أكثر قصدى للمشهورين من الشعراء الذين يعرفهم جُلُّ أهل الأدب، والذين يقع الاحتجاج بأشعارهم فى الغريب وفى النحو، وفى كتاب الله عز وجل، وحديث رسول الله صلى الله عليه وسلم، فأما من خفى اسمه وقل ذكره وكسد شعره، وكان لا يعرفه إلا بعض الخواص، فما أقل من ذكرت من هذه الطبقة، إذْ كنت لا أعرف منهم إلا القليل)(١).

أما ذلك الرجز الذى اشتهر به رؤبة وأبوه، فهو ضرب من الشعر يقال على مشطور الرجز، وهو ضرب كان أقل منزلة من القصيد عند العرب فى الجاهلية، والقصيد هو الشعر الذى يقال على بحور الشعر الأخرى، وكان الجاهليون يرتجزون فى بعض المواقف الخاصة فى الحياة اليومية، مثل متح الماء على رأس البئر عند السقى، أو الحداء بالإبل حين الرحيل، ولما جاء الإسلام تطور الرجز، فبعد أن كان بيتين، أو ثلاثة، طال وصار أشبه بالقصائد.

وكان «الأغلب العجلى» الراجز الإسلامى أول من أطال الرجز، وكان ذلك فى عهد النبى صلى الله عليه وسلم (٢).

وقال ابن قتيبة فى الشعر والشعراء: كان الأغلب العجلى (ت٢١هـ) ـ وعاش تسعين عاما ـ جاهلياً إسلامياً، وقتل بنهاوند، وهو أول من شبه الرجز بالقصيد وأطاله، وكان الرجز قبله إنما يقول الرجل منه البيتين، أو الثلاثة، إذا خاصم أو شاتم، أو فاخر. وقد ذكره ـ أى الأغلبَ ـ العجاجُ فقال:

إنى أنا الأغلب أضحى قد نشر(٣)

ثم جاء العجاج فقال أراجيز جاوز عدد أشطارها مائة شطر، وأراجيز فى نحو مائتىْ شطر، ثم جاء ابنه رؤبة فسار على مذهبه فى الإطالة، وتوسعت أغراض الرجز. والعلماء ينظرون إلى الرجز على أنه فى منزلة أقل من القصيد، وابن سلام الجمحى جعل العجاج وابنه رؤبه والأغلب العجلى فى الطبقة التاسعة من فحول الشعراء الإسلاميين، ولكن الدكتور عزة حسن جعل

(١) الشعر والشعراء ص ٢ ـ ٣ ط بريل ١٩٠٢ .

(٢) ديوان العجاج ـ المقدمة ص ١٨ ـ ١٩ .

(٣) الشعر والشعراء ص ٣٨٩

العجاج وابنه رؤبة من الطبقة الأولى بين أكبر الشعراء، وهو يخالف بذلك ابن سلام الجمحى(١).

وقد ارتفعت منزلة رؤبة بين العلماء حتى أصبح مضرب المثل فى الشعر ولغة الشعر، قال أبو الفرج الأصفهانى: أخبرنى أحمد ابن عبد العزيز الجوهرى قال: حدثنا عمر ابن شبة عن أحمد بن معاوية عن الأصمعى عن سليمان بن أخضر عن ابن عون قال: ما شَبَّهْتُ لهجة الحسن البصرى إلا بلهجة رؤبة، ولم يوجد له ولا لأبيه فى شعرهما حرف مُدْغَمٌ قط(٢)، وقال أبو الفرج: أخبرنى محمد بن الحسن بن دريد قال: أخبرنى عبد الرحمن ابن أخى الأصمعى عن عمه قال: قيل ليونس : من أشعر الناس؟ قال: العجاج ورؤبة، فقيل له: لِمَ ولَمْ نَعْن الرُّجّاز؟ فقال هما أشعر من أهل القصيد، وإنما الشعر كلام فأجوده أشعره، قد قال العجاج:

قد جَبَرَ الدينَ الإلهُ فَجَبَرْ

وهى نحو من مائتىْ بيت موقوفة القوافى، ولو أطلقتْ قوافيها كانت كلها منصوبة ، وكذلك عامة أراجيزهما . وعن أبى زيد الأنصارى والحكم بن قُنْبُر(٣) قالا كنا نقصد إلى رؤبة يوم الجمعة فى رحبة بنى تميم(٤).

وهذا يكشف عن مكانة رؤبة بين علماء اللغة الذين كانوا يجتمعون إليه ليأخذوا عنه.

والخليل بن أحمد يشيد بفضله بعد أن عاد من جنازته، وذلك فى رواية أبى الفرج الأصفهانى عن يعقوب بن داود قال: (لقيت الخليل بن أحمد يوما بالبصرة، فقال لى: يا أبا عبد الله: دفنا الشعر واللغة والفصاحة اليوم، فقلت: وكيف ذاك؟ قال: هذا حين انصرفتُ من جنازة رؤبة)(٥).

وتكشف أخبار أبى النجم الرجاز الذى ترجم له أبو الفرج الأصفهانى عن مكانة رؤبة، وبلوغه منزلة الحَكَم فى الحُكْم على الشعراء؛ روى أبو الفرج فى أخبار أبى النجم، واسمه الفضل بن قدامة: قال ابن الأعرابى: وهو من رُجّاز الإسلام الفحول المقدمين فى الطبقة الأولى منهم، وقال أبو

(١) ديوان العجاج ـ المقدمة ص ١٩ ـ ٢٢ .
(٢) لعله يعنى بالمدغم الدخيل، من قولهم: أَدْغَمَ الفرسَ اللجامَ: أدخله فى فيه
(٣) هو الحكم الخضرى اليربوعى الشاعر الإسلامى.
(٤) الأغانى ٢٠ / ٣٥١ ـ ٣٥٢
(٥) السابق ص ٣٥٥

عمرو بن العلاء كان أبو النجم أبلغ فى النعت من العجاج، وعن أبى عبيدة قال: مازالت الشعراء تَغلبُ حتى قال أبو النجم:

الحـمـدُ لله الوهُوبِ المُجْزِلِ

وقال العجاج:

قد جبر الدينَ الإلهُ فَجَبَرْ

وقال رؤبة:

وقاتِمِ الأعماقِ خاوى المُخْتَرقْ

فانتصفوا منهم(١).

وروى أبو الفرج: ووجدت فى أخبارأبى النجم عن أبى عمرو الشيبانى قال: وقال له: أى لأبى النجم ـ فتيان من عِجْل: هذارؤبة بالمِرْبَد، فيسمع شعره ويُنْشِدُ الناسَ، ويجتمع عليه فتيان من بنى تميم،فما يمنعك من ذلك؟ قال: أو تحبون هدا؟ قالوا: نعم، قال: فأتونى بِعُسٍّ(٢) من نبيذ، فأتوا به، فشرب ثم نهض، وقال

إذا اصطحبْتُ أربعاً عرفْتنى
ثم تجشَّمْتُ الذى جَشَّمْتَنِى

فلما رآه رؤبة أعظمه، وقام له عن مكانه، وقال: هذا رجّاز العرب، وسألوه أن ينشدهم فأنشدهم:

الحمدُ لله الوهوبِ المجْزلِ

وكان من أحسن الناس إنشاداً فلما فرغ منها قال رؤبة: هذه أمّ الرجز(٣).

ومكانة رؤبة عند علماء اللغة تفوق كل الشعراء، فقد أخذ عنه العلماء أكثر غريب اللغة، حتى قالوا عنه: إنه أمضغ الرجاز المشهورين للشيح والقيصوم(٤)، ويقال ذلك لمن خلصت بدويته، فيقع موقع الثقة فى اللغة التى بنى منها رجزه، ولا تكاد تخلو المعاجم اللغوية وشروح الاختيارات الشعرية من الاستشهاد بشعر رؤبة بن العجاج، ابتداء من أبى عمرو الشيبانى (ت ٢١٠ هـ) فى معجم «الجيم» حتى ابن منظور (ت٧١١هـ) فى «لسان العرب».

بالنسبة للاختيارات الشعرية يستشهد أبو بكر محمد بن القاسم . الأنبارى (ت ٣٢٨ هـ) برجز رؤبة فى شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات؛ ففى شرح بيت طرفة بن العبد:

أرى قبر نَحَّامٍ بخيلٍ بمالهِ
كقبرِ غوِىٍّ فى البطالة مُفسدِ

(١) الأغانى ١٠ / ١٥٠
(٢) العُسُّ: القدح الكبير
(٣) الأغانى ١٠ / ١٥١
(٤) الشيح نبات طيب الرائحة ترعاه الماشية، والقيصوم قريب من الشيح

النحام الزَّحَّار عند السؤال البخيل . يقال: نَحَمَ يَنْحِمُ نَحْماً، ونَحَماً ، والنحيم والنُّحَمَان. شبيه بالزحير، قال رؤبة:

بَيَّضَ عَينيه العَمَى المُعَمِّى
من نَحَمان الحَسَد النَّحَمِّ(١)

وفى شرح بيت عنترة:

حالتْ رماحُ ابنَىْ بَغيضٍ دُونكمْ
وزوتْ جوانى الحرْب من لمْ يُجْرِمِ

يروى ابن الأنبارى: يُرْوى قوله: زَوَتهُ: حازته إلى ناحية لا يقدر أن ينفرد من قومه، مخافة أن يقتل، كقول رؤبة:

وأزمعتْ بالشرّ أن تَلَفَّعاَ
حربٌ تضمُّ الخاذلينَ الشُّمَّعا(٢)

وفى شرح بيت لبيد بن ربيعة:

حتىَّ إذا سلَخاَ جُمادَى ستَّةٍ
جُزْءاً فطال صيامُهُ وصيامُها

وفى شرح كلمة «جُمَادَى» يقول ابن الأنبارى : قال رؤبة:

شَهْرَيْنِ مَرعاها بقيعان السلَّقْ

والسلَّقُ: مطمئن من الأرض بين ربوتيْنْ(٣).

وفى لسان العرب قلما تخلو مادة لغوية من الاستشهاد برجز رؤبة، وتدور مفردات معظم ذلك الرجز فى مواد ابن منظور، حتى ليخيل إلى القارئ أن صاحب اللسان قد أتى برجز رؤبة ، وعمد إلى هذه المنظومة الرجزية فوزعها على مواد اللغة بحسب محتوياتها من الألفاظ، فأنت تقرأ هذين البيتين عند رؤبة:

تنشَّطَتْهُ كلُّ مِغْلاة الوَهَقْ
مضْبورةٍ قَرْوَاءَ هِرْجَابٍ فُنُقْ

ثم تقرأ ابن منظور فى لسان العرب فيقول لك:

* فى مادة (نشط) ابن الأعرابى : تنشطت الناقة فى سيرها، وذلك إذا شدَّتْ، وتنشطت الناقة الأرضَ: قطعتها، قال.

تنشطته كل مغلاة الوهق

* وفى مادة (وهق). هذه الناقة تواهق هذه: كأنها تباريها فى السير ، وأنشد الأزهرى

تنشطته كل مغلاة الوهقْ

* وفى مادة (غلا). وناقة مغلاة الوهق إذا توهقت أخفافها، قال رؤبة:

تنشطته كل مغلاة الوهقْ

(١) شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات ، ص ١٩٩ ـ ٢٠٠
(٢) السابق ص ٣٦٥
(٣) السابق ص ٥٤٥

* وفى مــادة (قـرو) الجـوهرى: نـاقـة قرواء: طويلة السنام، قال الراجز:

مضبورة قَرْواء هرجاب فُنُقْ

وفى مــادة (فنق) الأصـمـعى: وامـرأة فُنُق: قليلة اللحم، وقال بعضـهم ناقة فنق: إذا كانت فتية لحيمة سمينة، قال رؤبة:

مضبورة قَرْواء هرجاب فُنُقْ

* وفى مــادة (هرجب): الهـرجـاب من الإبل : الطويلة الضـخـمــة، قــال رؤبة بن العجاج:

تنشطته كل هرجاب فنقْ

قال ابن برى : ترتيب إنشاده فى رجره:

تنشطتــه كل مــغــلاة الوهقْ

مـضـبـورة قـرواء هـرجـاب فنقْ

وإذا قـرأت الجـزء الثـالث من فـهـارس لسـان العـرب(ط١ بيـروت ١٩٨٧)، ووقـفـت عند الشـعـراء الذين اسـتـشـهـد ابن منظور بشـعـرهـم - وهـم كـثـيـر - وجـدت رؤبة بن العجاج فى مقدمة هؤلاء الشعراء الذين كثر الاستشـهـاد بشعرهـم، وهاك مثـالاً يتصدر فـيـه رؤبة الترتيب التنازلى للشـعـراء ولعـدد المواد التى تحتوى استشهاداً من شعرهم:

الشاعر	عدد المواد
١ ـ رؤبة بن العجاج	١٠٤٠
٢ ـ ذوالرمه	٩٥٠
٣ ـ الأعشى	٨٤٠
٤ ـ العجاج	٧٠٠
٥ ـ لبيد	٦٨٠
٦ ـ أبو ذؤيب الهذلى	٦٠٠
٧ ـ جرير	٥٥٠
٨ ـ امرؤ القيس	٥٤٠
٩ ـ الكميت	٤٨٠
١٠ ـ الراعى	٤٠٠
١١ ـ الفرزدق	٤٠٠
١٢ ـ ابن فضل تميم بن أبى	٣٦٠
١٣ ـ النابغة الذبيانى	٣٦٠
١٤ ـ الطرماح بن حكيم	٣٢٠
١٥ ـ الأخطل	٣٠٠
١٦ ـ زهير بن أبى سلمى	٣٠٠
١٧ ـ كثير عزة	٣٠٠
١٨ ـ النابغة الجعدى	٢٧٠
١٩ ـ أبو النجم العجلى	٢٧٠
٢٠ ـ عمرو بن أحمد الباهلى	٢٧٠

وهكذا تسـتـمـر السلسلة حـتى نهـاية الشـعـراء الذين اسـتـشـهـد ابن منظور بشـعـرهـم فى لسان العرب. وتَصَدُّرُ رؤبة بن العـجـاج لكل الشـعـراء فى تمحـيص المادة اللغـوية عند ابن منظور، من خـلال روايات علماء اللغة، يكشف لنا مدى اهتمام كثرة اللغـويين بذلك الضـرب من الشـعـر الذى

ينسب إلى رؤبة؛ لأنه قد أوغل فى اللغة، واستخدم الخالص من ألفاظها، فقد خرج رجزه من البادية إلى حافظة الرواة، حتى قيل إن رؤبة بين الشعراء (أمضغهم للشيح والقيصوم).

المخطوطة وتحليل النص:

وتكمن أهمية هذه المخطوطة فى كونها حلقة فى سلسلة مناهج القدماء فى دراسة النص الأدبى من زاويتين هما التحليل والتركيب، وكلاهما جانبا العملية النقدية فى أحدث مظاهرها، ويمكن أدراك فحوى هذا المنهج من استبطان عدد من كتب التراث وظفها مؤلفوها لدراسة النص، من بينها:

١ ـ الكامل لأبى العباس المبرد (ت ٢٨٦هـ)

٢ ـ الأمالى لأبى عبد الله محمد بن العباس بن محمد اليزيدى (ت٣١٣هـ).

٣ ـ شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات لأبى بكر الأنبارى (ت٣٢٨هـ).

٤ ـ الأمالى لأبى على القالى (ت ٣٥٦هـ).

٥ ـ الأغانى لأبى الفرج الأصفهانى (ت ٣٥٦هـ).

٦ ـ الأمالى للشريف المرتضى (ت ٤٣٦هـ).

٧ ـ شرح المعلقات للحسين بن أحمد الزوزنى (ت٤٨٦ هـ).

٨ ـ شرح القصائد العشر ليحيى بن على الخطيب التبريزى (ت٥٠٢هـ).

٩ ـ خزانة الأدب لعبد القادر بن عمر البغدادى (ت١٠٩٣هـ).

هذه الكتب وغيرها من كتب التراث الأدبى تقف عند جماليات النص الأدبى، تقف عند اللفظ والمعنى والجرس والموسيقا، والشرح الأدبى، والتحليل اللغوى، والتعليل النحوى، والرواية الأدبية، والرواية اللغوية، كما يقف بعضها أحياناً عند حياة المبدع ، والمناسبة التى قيل فيها إبداعه الأدبى، كما يعتمد مؤلفو هذه الكتب على رواية كثير من الرواة، كالأصمعى، وأبى عمرو الشيبانى، وابن الأعرابى، وابن حبيب، وابن سلام، وإسحاق ، وأبى عبيدة واليزيدى، وأبى زيد الأنصارى وغيرهم.

فالخطيب التبريزى فى القرن الخامس الهجرى يقول فى شرح أحد أبيات معلقة زهير بن أبى سلمى:

دِيارٌ لها بالرَّقْمَتَيْنِ كَأَنَّها
مَراجِعُ وشْمٍ فى نَواشِرِ مِعْصَمِ

قال الأصمعى «الرَّقْمَتَان» إحداهما

قربَ المدينة، والأخرى قربَ البصرة، ومعناه بينهما. وقال الكلابيُّ: «الرقمتان» بين جُرْثُم ومطلع الشمس بأرض بنى أسد، وهما أبرقان مختلطان بالحجارة والرمل، والرقمتان أيضاً حذاءُ ساق الفَرْو، وساق الفرو: جبل فى أرض بنى أسد، والرقمتان أيضاً بِشَطّ فَلْجٍ، أرض بنى حنظلة، وقوله: «مراجِعُ وَشْمٍ» يعنى ما رُجع وكُرِّرَ، وفلان يُرَجِّع صوته أى يُكَرِّرُهُ، و«الوشْمُ» : الخُضْرة التى تحدث من غرْزِ الإبرة. و«والنواشر»: عروق ظاهر الذراع. وقيل: النواشر: عصبُ الذراع، من باطنها وظاهرها، «والمِعْصَمُ» موضع السّوار. شبه الآثار التى فى الديار بمراجع الوشم، ويروى : «ودارٌ لها بالرَّقْمَتَيْنِ»(١). وعبد القادر البغدادى فى القرن الحادى عشر يقول فى شرح بيت مجنون بنى عامر:

أمرُّ على الديارِ ديار ليلى
أقبّلُ ذا الجدارَ وذاالجدارا

روى أنه كان إذا اشتد شوقه إلى ليلى يمرُّ على آثار المنازل التى كانت تسكنها، فتارة يقبلّها، وتارة يلصق بطنه بكُثْبان الرمل ويتقلّب فى حافاتها، وتارة يبكى وينشد هذين البيتْين:(٢)

و«الديار» المنازل، وقال الكِرْمانى (فى شرح شواهد الموشّح): قال أبو حاتم: الديار: العساكر والخيام، لا البنيان والعمران؛ وإنَّ الدار العُمْران والبنيان، وعليه قوله تعالى فى سورة هود «فأصبحوا فى ديارهم جاثمين»(٣)، أى فى عساكرهم وخيامهم؛ وفى سورتى الأعراف والعنكبوت «فأصبحوا فى دارهم جاثمين»(٤)، أى فى مدينتهم المعمورة، ولوأراد غير ما قيل لجمع الدار، فعُلم من كلامه أن الديار مخصوص بالخيام. انتهى كلامه. وهذه غفلة عن قول الشاعر: «أقبّل ذا الجدار» وهو حائط البيت، ثم قال : ويجوز أن يكون الديار جمع دارة، قال محمد بن جعفر (فى كتاب دارات العرب): اعلم أنهم يقولون: لدار الرجل التى يسكنها دارة، ويجمعونها دارات ودُور وديار(٥). وحينما نستبطن هذين المثالين

---

(١) شرح القصائد العشر ص ١٦٤ .

(٢) أى هذا البيت والذى يليه وهو الشاهد وهو :

وما حب الديار شغفن قلبى ولكل حبٌّ من سكن الديارا

(٣) هود ٦٧ ، ٩٤ .

(٤) الأعراف ٧٨ ، ٩١ ، والعنكبوت ٣٧ .

(٥) خزانة الأدب جـ ٤ ص ٢٢٨ ـ ٢٢٩.

عند التبريزى والبغدادى، ونحيط بمظاهر التحليل فيهما، سوف ندرك الوشائج القوية بينهما وبين الشرح الذى تضمه مخطوطة شرح ديوان رؤبة بن العجاج، ويمكن أن نقف على سبيل التحقيق أمام مثال من هذه المخطوطة يقول:

(فى قطعِ الآلِ وهَبْواتِ الدُّقَقْ
خارِجَةً أعْناقُها منْ مُعْتَنَقْ)

(قِطَعُ الآلِ)(١): غُدْرَانٌ من الآلِ تَقَطَّعُ(٢)، و(هَبْوَاتُ): الواحدةُ هَبْوَةٌ(٣)، وكان الوجْهُ أنْ يَقُولَ: هَبَوَاتُ بالحَرَكَةِ فَخَفَّفَ(٤). و(الدُّقَقُ): جَمْعٌ، والوَاحِدَةُ: دُقَى، مِثْلُ الجُلَّى وجُلَلٍ، وفُضْلَى وفُضَلٍ. والجُلَّى: الأمْرُ الجَليلُ.

والدُّقَّى: التُّرَابُ الدَّقِيقُ اللَّيِّنُ، حَكَى ذلك الأصْمَعِيُّ، وقال أبو عَمْرٍو الشَّيْبَانِيّ وابنُ حَبيب: الواحدَةُ من الدُّقَقِ دُقَّةٌ(٥).

وقوله (خَارِجَةً أعْنَاقُهَا): يَعْنِي الجِبَالَ. (مِنْ مُعْتَنَقْ): من حَيْثُ اعْتَنَقَتْ. قال: أرَاهُ مِنْ مَوْضِعِ العُنُقِ. ويُقَالُ:أخْرَجَ يَدَهُ مِنْ مُضْطَبَعِه، وهو مَخْرَجُ الضَّبْعِ(٦) من اليَدِ، قال ابنُ الأعْرَابىّ: يقول: من حَيْثُ اعْتَنَقها السَّرَابُ، فَبَدَتْ أعْنَاقُهَا منْهُ. يَقُولُ: تَبْدُو جِبَالُهُ بَعْدَ الغَرَقِ في السَّرَابِ، وأعْنَاقُ الجِبَالِ خارِجَةٌ من هذا السَّرَابِ، ومُعْتَنَقُها: مَخْرَجُ السَّرَابِ عَنْ أعْنَاقِهَا وهو أعَالِيها.

(١) الآل: السراب، وقيل: الآل: هو الذى يكون ضُحىً كالماء بين السماء والأرض، يرفع الشخوص ويزهاها، فأما السراب فهو الذى يكون لاطئاً بالأرض كأنه ماء جار، وهو المعنى نفسه فى قول طرفة فى معلقته: وَقَدْ خَبَّ آلُ الأمْعزِ المُتَوَقِّدِ.

(٢) فى لسان العرب: الغدير: القطعة من الماء يغادرها السَّيْل، أى يتركها، والجمع: (غُدْرَانٌ) قال ابن سيده: هذا قول أبى عبيد، فهو إذاً فعيلٌ بمعنى مفعول على اطّراح الزائد. وتَقَطَّعُ: أى تَتَقَطَّعُ.

(٣) فى مادة (هَبَا) بلسان العرب قال ابن سيده وغيره: الهَبْوَةُ: الغَبَرَةُ، والهباء الغبار، وقيل: هو غبار شِبْهُ الدُّخَان ساطع فى الهواء، قال رؤبة تبدو لنا أعلامه بعد الغَرَقْ.
فى قطع الآل وهَبْوات الدُّقَقْ.

(٤) المقصود بالتخفيف هنا تسكين الثانى المتحرك فى (هبوات) حتى يستقيم الوزن.

(٥) اللسان (هبا) و (دقق) والمشطور شاهد على المعنى فيهما.

(٦) الضَّبْع بسكون الباء: وسط العضُد بلحمه، يكون للإنسان، وغيره.

(تَنشَّطَتْهُ كُلُّ مِغْلاَةِ الْوَهَقْ
مَضْبُورَةٍ قَرْوَاءَ هِرْجَابٍ فُنُقْ)

النَّشَطُ: أَنْ تُقَدِّمَ اليَدَ ثُمَّ تُسْرِعَ رَجْعَهَا. وتَنَشَّطَتْهُ(١): خَبَرُ رُبَّ (٢).

ويُقَالُ: نَشَطَتْهُ الْحَيَّةُ: إذا تَنَاوَلَتْهُ وأسْرَعَتْ الْجَذْبَ، يُرِيدُ تَنَشَّطَتِ الْخَرْقَ.

وقوله: (مِغْلاةُ الْوَهَقْ): يقول إذا واهَقَتْ نَاقَةً وغَلَبَتْهَا. و(تَغْلُو) تُبْعِدُ فى الْعَدْوِ، وهو قولُ أبى عَمْرٍو الشَّيْبَانِيِّ أيْضاً. و(الْوَهَقُ): الْمُوَاهَقَةُ والْمُسَايَرَةُ(٣).

و(الْمَضْبُورَةُ): الْمَجْمُوعَةُ الْخَلْقِ، ضُبِرَ بَعْضُ خَلْقِهَا إلى بَعْضٍ، ومِنْهُ إضْبَارَةُ الكُتُبِ. و(الْقَرْوَاءُ): الطَّوِيلَةُ الظَّهْرِ وَهُوَ الْقَرَا. و(الْهِرْجَابُ): الطَّوِيلَةُ عَلَى وَجْهِ الأَرْضِ، الضَّخْمَةُ الْوَثِيجَةُ(٤) الْخَلْقِ. و(الْفُنُقُ): الْفَتِيَّةُ الْكَثِيرَةُ اللَّحْمِ. قال: ولايُقَالُ لِشَيْءٍ مِنْ الذُّكُورِ: «فُنُقٌ» وهُوَ «فُعُلٌ»، ويُقَالُ: كَأْسٌ أُنُفٌ(٥) ومِشْيَةٌ فُسُحٌ، ورَوْضَةٌ أُنُفٌ(٦).، قَالَ: وأمَّا قَوْلُ الآخر: «أُفُقٌ كُمَيْتٌ(٧) «فكُمَيْتٌ يُقَالُ للأنْثَى، ولِلذَّكَرِ آفِقٌ(٨)، قال: «هِرْجَابٌ» فَلاَ أدْرِي يُقَالُ للذَّكَرِ أَمْ لا. (ح)(٩):(مِغْلاَةٌ): تَغَالَى(١٠) فى

(١) فى مادة (غلا) باللسان: الهاء فى تنشَّطته للمخترق وهو المفازة ، وفى مادة (هرجب): الهاء فى تنشطته تعود على الخرق الذى وصف قبل هذا فى قوله: وقاتم الأعماق خاوى المخترقْ.

(٢) يعود هذا إلى قول ابن حبيب فى شرح: (وقاتم الأعماق خاوى المخترقْ): (خفض «قاتم» على معنى ورب قاتم)، ويستفاد من شرح ابن حبيب أن (رب قاتم) هو المبتدأ .

(٣) هذه الناقة تواهق هذه : كانها تباريها فى السيْر.

(٤) الوثيج من كل شىء : الكثيف، وَوَثُجَ الفرسُ، والبعيرُ: كثر لحمه.

(٥) كأس أُنُفٌ : ملأى ، أى لم يشرب بها من قبل.

(٦) روضة أُنُفٌ : جديدة النبت لم تُرْعَ.

(٧) إشارة إلى قول عمرو بن قنْعَاس المُرَادىّ:

أُرَجِّلُ لُمَّتِي وأَجُرُّ ذَيْلِي وتَحْمِلُ بِزَّتِي أُفُقٌ كُمَيْتُ

(٨) يقال : فَرَسٌ آفِقٌ وبعير آفق: إذا كان رائعاً. وفى اللسان والقاموس المحيط: أَفَقَ يأْفِقُ أَفْقاً: ضرب فى الآفاق، فهو آفِقٌ. وأَفِقَ يَأْفَقُ أَفَقاً: بلغ النهاية فى العلم والكرم وجميع الفضائل ، فهو أَفِقٌ. وأَفيقٌ، وآفِقٌ.

(٩) لعله أراد بالرمز (ح) الإشارة إلى ابن حبيب فى تفسير خاص به، أو لعله اختصار لكلمة (الشارح).

(١٠) أى تتغالى

سَيْرِهَا وتُوَاهِقُ.

وبعد قراءة هذا النموذج يجب أن ننبه إلى أن هذا الشرح من الشروح المبكرة جّداً فى التراث الأدبى، ونسبته إلى شارح ما مختلف حولها، فإذا نسب هذا الشرح إلى الأصمعى لأن ناسخ شرحه ديوان العجاج قال فى نهاية الشرح: «تم رجز العجاج بحمد لله وعونه والصلاة على محمد وآله، وبه تم السّفْر، ويتلوه إن شاء الله رجز رؤبة ابنه» فإن الأصمعى عاش فى القرنين الثانى والثالث الهجريين (ت ٢١٦هـ). وإذا نسب هذا الشرح إلى محمد بن حبيب فهو قريب من الأصمعى (ت ٢٤٥ هـ). وإذا نسب إلى أبى سعيد الضرير ـــ الذى لم أقف على تاريخ حياته ومماته ـ فإن أبا سعيد كما تقول كتب الفهارس والأعلام والوفيات لقى أبا عمرو الشيبانى الذى عاش فى القرنين الثانى والثالث الهجريين (ت٢١٠هـ).

وهذا يعنى أن شرح ديوان رؤبة بن العجاج كان من أوائل التطبيقات المنهجية لشرح النص الأدبى فى التراث النقدى، ويتفق الشرح فى هذا النموذج مع سياق التحليل فى شرح القدماء، فهو يحتوى المظاهر التالية التى تتواءم مع هذا السياق:

١ ـ التحليل الاشتقاقى للصيغ اللغوية: ومن أمثلته: والدُّقَقُ جمع، والواحدة: دُقَّى، مثل الجُلَّى وجُلَلٍ، وفُضْلَي وفُضَلٍ. وهَبْوَات الواحدة: هَبْوَةٌ، والواحدة من الدُّقَقِ: دُقَّةٌ.

٢ ـ الرواية عن علماء اللغة والأدب: ومن أمثلته : والدُّقَّى: التراب الدقيق اللَّيِّن، حكى ذلك الأصمعى.

ـ وقال أبو عمرو الشيبانىّ وابن حبيب: الواحدة من الدُّقَقِ: دُقَّةٌ.

ـ قال ابن الأعرابى: يقول: من حيث أعتنقها السَّرَابُ، فبدتْ أعناقُها منه.

ـ و (تَغْلُوا) تُبْعِدُ فى العَدْو، وهو قول أبى عمرو الشيبانى أيضاً.

٣ ـ الشرح الأدبى: ومن أمثلته:

فى قطع الآل وهَبْوَات الدُّقَقْ
خارِجَةً أعناقُها من مُعْتَنَقْ.

يقول : من حيث اعتنقها السراب، فبدت أعناقها منه، يقول: تبدو جباله بعد الغرق فى السراب، وأعناق الجبال خارجةٌ من هذا السراب.

٤ ـ التعليل النحوى والصرفى: ومن أمثلته:

ـ وتنشطته خبر رب .

ـ فُنُقٌ ، وهو فُعُلٌ

٥ ـ مراعاة الجرس والموسيقا: ومن أمثلته:

ـ وهَبْوات: الواحدة هَبْوَةٌ، وكان الوجه أن يقول: هَبَوَاتٌ بالحركة فخفف، والتخفيف المشار إليه هنا في الشرح من أجل استقامة الوزن.

٦ ـ دلالة اللفظ : ومن أمثلته :

ـ الفُنُقُ: الفتية الكثيرة اللحم، قال: ولايقال لشيء من الذكور فُنُقٌ، وهو فُعُلٌ، ويقال كأس أُنُفٌ، ومِشْيَةٌ فُسُحٌ، وروضة أُنُفٌ، وأما قول الآخر : أُفُقٌ كُمَيْتٌ: فكُمَيْتٌ يُقَالُ للأنثى، وللذكر أفقٌ.

٧ – تحليل المفردات اللغوية من حيث المعنى: ومن أمثلته :

ـ الوَهَقُ: المواهَقَةُ والمسايرةُ.

ـ المَضْبُورَةُ: المجموعة الخَلْق.

ـ القَرْوَاءُ: الطويلة الظهر وهو القرا .

ـ الهِرْجَابُ: الطويلة على وجه الأرض الضخمة الوثيجة الخَلْق.

ثبت المصادر والمراجع :

١ ـ الأعلام للزركلي ط٢ الأجزاء ١ ـ ١٠ مطبعة كوستا تسوماس القاهرة ١٩٥٤ ـ ١٩٥٩م.

٢ ـ الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني : جـ١٠ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة ١٩٩٢.

جـ١٨ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة ١٩٧٠.

جـ٢٠ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة ١٩٧٢.

جـ٢١ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة ١٩٩٣.

٣ ـ بغية الوعاة للسيوطي جـ١ تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ـ المكتبة العصرية ـ بيروت ١٩٦٤

٤ ـ تاريخ التراث العربي لفؤاد سزكين . ترجمة د . محمود فهمي حجازي المجلد الثاني جـ٣. إدارة دار الثقافة ـ جامعة الإمام محمد بن سعود ـ المملكة العربية السعودية ١٩٨٣ .

٥ ـ خزانة الأدب للبغدادي تحقيق عبد السلام هارون جـ١ط٣ الخانجي ـ

القاهرة ١٩٨٩ جـ٤ ط٢ الخانجي القاهرة ١٩٨١.

٦ـ ديوان العجاج. تحقيق د . عزة حسن ـ دار الشروق بيروت ١٩٧١.

٧ ـ شرح ديوان رؤبة بن العجاج (مخطوطة) مجمع اللغة العربية القاهرة ٥١٦ أدب يونية ١٨٨٣ .

٨ ـ شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات لابن الأنباري ـ تحقيق عبد السلام هارون ط٢ دار المعارف. القاهرة ١٩٦٩ .

٩ ـ شرح القصائد العشر للتبريزي . تحقيق د . فخر الدين قباوة. دار الآفاق الجديدة ط٤ بيروت ١٩٨٠ .

١٠ ـ الشعر والشعراء لابن قتيبة . مطبعة بريل. ليدن ١٩٠٢ .

١١ ـ الفهرست لابن النديم . دار المعرفة . بيروت (د. ت) .

١٢ ـ مجمع الأمثال للميداني. بولاق ١٢٨٤هـ .

١٣ ـ معجم الأدباء لياقوت جـ ٣ ، ١٨ مكتبة عيسى البابي الحلبي . القاهرة (د. ت) .

١٤ ـ معجم الألفاظ المفسرة في كتاب الأغاني. د . حسن محسن ـ العدد ٩ من سلسلة دارسات في التراث العربي ـ وزارة الإعلام ـ الكويت ١٩٨٧.

١٥ ـ المؤتلف والمختلف ، للآمدي . القدسي ١٣٥٤هـ .

١٦ ـ الموشح للمرزباني. تحقيق علي محمد البجاوي . دار الفكر العربي القاهرة ١٩٦٥.

١٧ ـ وفيات الأعيان لابن خلكان جـ٢ ط١ دار الكتب العلمية بيروت ١٩٩٨.

المتابعات

(الكتاب - المؤتمر)



محمود الطناحى
ذكرى لن تغيب

إيهاب أبو ستة*

فقدت مصر والأمة الإسلامية علماً شامخاً، ومحققاً مدققاً، وأديباً كبيراً هو الأستاذ الدكتور محمود محمد الطناحى .

وقد كان لرحيل هذا العالم الفذّ أثره الواضح فى أرجاء الأمة العربية، والإسلامية؛ إذ يندر أن ترى مشتغلاً بالتراث العربى لم يُفد مما حققه هذا العالم، أو مما قرأ، أو شرح، من مطبوع، أو مخطوط .

وقد أقيم فى كلية الآداب جامعة حلوان حفل تأبين يوم الثالث من مايو سنة ١٩٩٩م ضم كوكبة من أساتذة العربية بجامعات مصر ، ومن المجمعيين، ومن المجلس الأعلى للثقافة ، ومن تلاميذ الراحل الفقيد، ومحبيه ، وقد ألقى عدد من الجمع الحضور كلمات وقصائد أبانوا فيها عن مكنون مشاعرهم الصادقة تجاه الراحل الفقيد رحمه الله؛ حيث أبرز الدكتور جابر عصفور جوانب إنسانية وعلمية فى شخص الطناحى ـ طيب الله ثراه، وأوضح أنه كان محققاً فى كل ما كان يكتب ـ دقيقاً كان أم جليلاً ـ وكذا فى كل ما كان يقول، ثم ذكر الدكتور محمود فهمى حجازى عنه العلم الجم، والحديث العذب، والدقة المتناهية، وتوالت أحاديث الحضور: الدكتور محمد حماسة عبد اللطيف، والدكتورة زبيدة عطا، والدكتور عبد الحميد إبراهيم ، ونخبة من طلاب العلّم الجليل رحمة الله عليه، وقد عنى الجميع بإبراز إنسانيته، وبشاشته، وحلو معشره، وطيب خلقه، وسماحة نفسه، ودور المشافهة لكبار علماء الأمة فى تكوينه العلمى والخلقى، وتعلقه بتراث أمته الأصيل، ودفاعه عنه.

وفى كلية الدراسات العربية والإسلامية. جامعة القاهرة فرع الفيوم ـ حيث عمل بها الفقيد قبل انتقاله إلى حلوان ـ أقيم حفل تأبين يوم الثامن من مايو سنة ١٩٩٩ ضم أساتذة الكلية، وطلابها، ونخبة من أساتذة دار العلوم ، والآداب، والأزهر، وأبرز غير واحد من المتحدثين علاقة الفقيد ـ بطلابه، وكيف كان حنوه وحدبه عليهم، وما كان يبذل لهم من علمه ووقته،

* معيد بقسم اللغة العربية ـ كلية البنات ـ جامعة عين شمس .

وأريحية نفسه، إلى آخر ذلك من خصال حسان ستبقى على مر الزمان.

وفى جامعة الدول العربية أقام معهد المخطوطات العربية ـ حيث عمل نحو العقد ونصف العقد خبيراً بالمعهد يفيد من علمه وخبرته كل من دخل المعهد فى ذلك الزمان حفل تأبين ضم جمعاً من المفكرين وأساتذة دار العلوم، والأزهر، والآداب، والمجمعيين ، ورئيس جامعة الملك محمد بن سعود، وتكلم عدد من الحضور فأبرزوا إنسانية الطناحى ، وعلمه، وترفعه عن كل الصغائر والدنايا؛ حيث عاش أستاذاً متسامحاً مع كل من عرف، ومع من أساء إليه، فكان يترفع عن ذكره بخير أو بشر، ثم إنهم أبرزوا خصاله، وسعة أفقه، وانقطاع نظيره فى علوم العربية.

لقد أوضح الدكتور عبد اللطيف عبد الحليم أن ثمة وشيجة بين ما يكتب الطناحى من العربية فى كتابه، ومقاله، وتحقيقه، وبين ما كان يكتب شاكر والعقاد والمازنى ، فالكلام كلامه المحض، وإن كانت فيه أثارة من عربية قديمة مصوغة لقارئى اليوم. وبين الدكتور محمد سليم العوا رباط الطناحى ـ كما كان أستاذه محمود شاكر على ثغور العربية، يدفعان عنها، ويزودان عن حياض بيانها الرائق العذب؛ حيث تحملا هذه القضية وعبرا عنها فى كل ما دَقَّ وجل من كتاباتهما ، وأبانا فى وضوح عن حقيقة ما يحيق بالعربية من أخطار تتهدد الجيل الناشئ من الشباب والطلاب.

وعلى مدار أيام طوال توالت المقالات والقصائد فى كبرى الجرائد والمجلات السيارة، فى مصر : فى الأهرام، والأخبار، ومجلة الهلال، أخبار الأدب، وفى السعودية فى جريدة البلاد، والمدينة؛ حيث خصصتا أعداداً حوت الصفحات الطوال عن الطناحى وطيب آثاره، وأياديه البيض على العربية، وكذا فعلت مجلة الأربعاء السعودية، وفى الكويت كتب الدكتور عبد الله حمد محارب فى مجلة العربى الكويتية فصور الطناحى منهجه ومبادئه التى أرساها من خلال كتاباته ، ونشرت الحياة اللندنية مقالات عن الفقيد الراحل، وفى قطر كانت جريدتا الشرق والراية توالى نشر مقالات هذا العالم الجليل.

وقد قام السيد/ محمد محمود الطناحى نجل الأستاذ الفقيد بجمع كل هذه المقالات والكلمات التى ألقيت، أو نشرت داخل الوطن العربى وخارجه، ورتب ذلك كله ونسقه، وعزا كلاً إلى مظانه، وبين مكانه، وزمانه، ونشر ذلك المجموع فى كتاب تذكارى حمل عنوان هذا المقال، فكان ذلك براً، ووفاءً لهذا الأب من ذاك الابن المرجّى لخير كثير، وقد قدم السيد/ محمد الطناحى للكتاب بكلمة ضافية.

حقاً : لقد رحل الطناحى عن عالمنا بجسده، ولكنه باق بميراثه الذى نتوارثه، وأدبه الذى نتدارسه، وحنانه الذى نأوى إليه .

المادة غير العربية

* البحث
* المقال النقدى



ملخص
أنفاس لهيلين سيكسو: خطاب الجسد

د . نادية محمود حمدى*

تعتبر هيلين سيكسو من أبرز كاتبات التيار النسائى المعاصر فى فرنسا، وترتكز مؤلفاتها وخاصة «أنفاس» على العلاقة الجدلية القائمة بين الخطاب (بمعنى الحديث)، والجسد الإنسانى. ومن خلال استراتيجية الكتابة يظهر التلاحم بين الاثنين.

وتبرز المؤلفة تذبذب الخطاب ما بين السكينة والتصالح مع النفس، ومع الآخرين، والعنف الفكرى الذى يؤدى إلى التصادم. وتنحاز سيكسو بشدة لأنوثتها وتتمسك بها بشراسة، ولكن من خلال التغنى بالقيم الجمالية والمثالية لهذه الأنوثة، ومن ناحية أخرى ترفض سيكسو بشدة القوالب العتيقة التى يجمدها فيها الرجل.

ترى سيكسو أن اللغة لابد أن تتحرر من المنطق اللغوى الذى أرساه النظام الأيديولوجى القائم على تكريس الذكورة. لذا فعندما تمتلك المرأة ناصية كلمتها فسوف تتحرر فكريا وجسديا لأن الكتابة فى هذه الحالة ستكون فعلاً خالصاً محرراً من قيود الرقابة والمحرمات التقليدية (التابوهات)، وبذلك تحقق المرأة ذاتها.

تسعى رواية سيكسو إلى تعميق العلاقة الوثيقة بين الفكر أو العقل، والجسد . إذا كان هناك خطاب للجسد فهو يتبلور في الإسقاطات الرمزية لأعضائه المختلفة، ولكن لا يمكن أن نغفل أيضاً حديث الجنس والحركات ومدلولاتها. نحن إذن أمام صياغة بلاغية واضحة للجسد البشرى.

أما المحور الآخر وهو الفكر فيبرز من خلال شكل روائى متعارف عليه وهو « المونولوج الداخلى »، ولكنه لا يتجمد عند حد الحوار الأحادى، فمن خلال العلاقة الثنائية المفترضة فى أى خطاب يستثمر المتحدث البعد البرجماتى لهذا الشكل الخاص جداً من الحوار اللانهائى.

ومن خلال الكتابة يصبح الجسد هو الحجة الأساسية التى يستند عليها الخطاب، وبواسطته تطالب الأنا الأنثوية باحترام ذاتيها واختلافها الجنسى والفكرى ، وترى استحالة تعايشها مع الوجوه الأنثوية المستهلكة، الهامشية والهشة، المفروضة عليها.

* أستاذ مساعد بقسم اللغة الفرنسية بكلية البنات جامعة عين شمس .

- VOUILLOUX, B. : "Malaise dans l'histoire de l'art. La question du nu" in **Poétique**, № 110, avril '97, pp.161/189
- PLANTIN, C. : "L'argumentation dans l'émotion" in **Pratiques**, № 96, décembre '97, pp.81/97

- DUBOIS, P. / WINKIN, Y. : **Rhétoriques du corps**, Ed. De Boek – Wesmael s-a., '88, Bruxelles
- HEINICH, N. : **Etats de femme – L'identité féminine dans la fiction occidentale**, Ed. Gallimard, '96, Coll. "Essais"
- IRIGARY, L. : **Parler n'est jamais neutre**, Ed. De Minuit, '85, Coll. "Critique"
- LANE – MERCIER, G. : **La parole romanesque**, Ed. Klincksieck, '89 Paris, Les Presses de l'Université d'Ottawa, Coll. "Semiosis"
- MAINGUENEAU, D. : **Nouvelles tendances en analyse du discours**, Ed. Hachette '87, Coll. "Langue – Linguistique – Communication"
- REBOUL, A. / MOESCHLER, J. : **Pragmatique du discours. De l'interprétation de l'énoncé à l'interprétation du discours**, Ed. Armand Colin, '98, Coll. "U", série "Linguistique"
- RICARDOU, J. : **Nouveaux problèmes du roman**, Ed. Du Seuil, '78, Coll. "poétique"
- YAGUELLO, M. : **Les mots et les femmes. Essai d'approche socio-linguistique de la condition féminine**, Ed. Payot, '78, '87 et '92 pour la présente éd., Coll. "Petite bibliothèque Payot / Documents"

B) Numéro spécial de revue :

- **Langue française**, numéro spécial, **Grammaire des sentiments**, février '95, № 105

C) Articles :

- BARAT, J. – C. : "Le "style direct libre" : défense et illustration" in **Fabula** № 5, '85, Presses Universitaires de Lille, Villeneuve d'Ascq, pp.141/147
- TATILON, C. : "La langue, le discours et l'égalité des sexes" in **La Linguistique**, '92, № 2, Vol. 32, pp.132/143
- LAHACHE, B. : "L'écriture organique" in **L'Infini**, № 56, hiver '96, pp.80/86

• MINH – HA, T. T. : "L'Innécriture : Féminisme et littérature" in **French Forum**, Vol. 8, № 1, '93, Lexington, Kentucky, pp.45/63

IV- Ouvrages généraux :

A) Livres :

• AMOSSY, R. : **Les idées reçues – sémiologie du stéréotype**, Ed. Nathan, '91
• ANZIEU, D. : **Le corps de l'œuvre. Essais psychanalytiques sur le travail créateur**, Ed. Gallimard, '81
• BANFIELD, A. : **Phrases sans parole – Théorie du récit et du style indirect libre**, Ed. Du Seuil, '95, traduit de l'anglais par VEKEN, C.
• BARTHES, R. : **Essais critiques**, Ed. Du Seuil, '72
• ————— : **Leçon**, Ed. Du Seuil, '78
• CHAWAF, C. : **Le corps et le verbe. La langue en sens inverse**, Ed. Presses de la Renaissance, '92, Coll. "Les Essais"
• COLLECTIF : **Corps création entre Lettres et psychanalyse** sous la direction de GUILLAUMIN, J., Ed. Presses Universitaires de Lyon, '80
• ————— : **Essais de systématique énonciative**, Ed. Presses Universitaires de Lille, '87, Coll. "Psychomécanique du langage"
• ————— : **Le discours – Représentations et interprétations**, Etudes rassemblées par CHAROLLES, M. / FISHER, S. / JAYEZ, J., Ed. Presses Universitaires de Nancy, '90, Nancy, Coll. "Processus discursifs"
• ————— : **Sexes et genres à travers les langues. Eléments de communication sexuée**, ensemble conçu et réalisé par IRIGARY, L., Ed. Grasset, '90
• DANON – BOILEAU, L. : **Du texte littéraire à l'acte de fiction : Lectures linguistiques et réflexions psychanalytiques**, Ed. Ophrys, '95, Coll. "L'Homme dans la langue"
• DE LA ROCHETERIE, J. : **La symbologie des rêves. Le corps humain**, Ed. Imago, '84
• DOLTO, F. : **Au jeu du désir. Essais cliniques**, Ed. Du Seuil, '81

- CALLE – GRUBER, M. et CIXOUS, H. : **H. Cixous, Photos de racines**, Ed. Des Femmes, '94

II- **Entretien :**

- Entretien avec H. Cixous par HASSOUN, P. – MAILLET, C. – RABANT, C. : "L'autre sexe" in **Patio** № 10, mars '88, pp.59/76

III- **Etudes consacrées à H. Cixous :**

A) **Livres :**

- COLLECTIF : **H. Cixous, chemins d'une écriture**, Ed. Presses Universitaires de Vincennes, Université de Paris VIII,' 90 et Rodopi, Amsterdam, Coll. "L'Imaginaire du Texte" sous la direction de ROSSUM GUYON, F. V. et DIAZ – DIOCARETZ, M.
- ———— : **Du féminin**, textes réunis par CALLE GRUBER, M., Ed. Le Griffon d'argile, Sainte Foy, Québec, '92, Coll. "Trait d'union"
- CREMONESE, L. : **Dialectique du masculin et du féminin dans l'œuvre d'H. Cixous**, Ed. Didier Erudition, '97
- FISHER, C. G. : **La cosmogonie d'H. Cixous**, Ed. Rodopi, Amsterdam, '88
- MOTARD – NOAR, M. : **Les fictions d'H. Cixous – Une autre langue de femme**, Ed. French Forum Publishers, Nicholasville, Kentucky, '91
- ROSSUM GUYON, F. V. : **Le cœur critique : Butor, Simon, Kristeva, Cixous**, Ed. Rodopi, Amsterdam, '97

B) **Articles :**

- LAROSE, J. : "Le temps d'une voix" in **Etudes françaises**, Montréal, Québec, Vol. 17, № 3-4, octobre '81, pp.87/96
- DEFROMONT, F. : "Faire la femme : Différence sexuelle et énonciation" in **Fabula** № 5, '85, Presses Universitaires de Lille, Villeneuve d'Ascq, pp.95/112
- CONLEY, V. A. : "Le goût du nu" in **Lendemains**, Berlin, Vol. 13, № 51, '88, pp.92/98

D'autre part, l'atout de la bisexualité s'avère illusoire : *"Impossible à l'homme femme de demeurer en ton gîte"*[1]. Le jeu discursif s'est trahi : *"Voilà que je me retrouve sur une scène, en vérité c'est l'injouable, (...) ! Quelque chose dans cette scène n'a jamais pu se jouer"*[2].

Toutefois, l'échec n'est que l'autre face d'une victoire à venir : *"nous, féminins rebelles à l'antique alliance domestique, subirons, je le pressens une défaite, mais dernière : et parce qu'elle est l'ultime cette défaite est notre première victoire"*[3].

* * * * * * *

Bibliographie

I- Textes d'Hélène Cixous :

A) Fictions :

- **Le troisième corps**, Ed. Grasset, '70 , Paris[4]
- **Souffles**, Ed. Des Femmes, '75
- **Illa**, Ed. Des Femmes, '80
- **Limonade tout était si infini**, Ed. Des Femmes, '82
- **Le livre de Promethea**, Ed. Gallimard, '83
- **Dedans**, Ed. Des Femmes, '86

B) Essai :

- **Entre l'écriture**, Ed. Des Femmes, '86

C) Ecrits en collaboration :

- CLEMENT, C. et CIXOUS, H. : **La jeune née**, Ed. Christian Bourgois, '75

---

(1) **Souffles**, p.193.
(2) **Ibid.**, p.98.
(3) **Ibid.**, p.190.
(4) Sauf indication contraire, le lieu d'édition est Paris.

Cixous rabat le sujet sur son corps et assimile son langage à l'expression qu'il en tire. Elle paraît obsédée par l'idée d'un sujet entièrement *"saisi"* de son corps et par celle d'un corps entièrement *"dicible"*. Un tel sujet correspond à son support, il *"est"* ce support qui l'exprime.

Le texte constitue une polyphonie poétique dont la source est **l'érotisme au féminin** : *"éros commandait à l'armée de mes énergies corporelles un exercice de jouissance – surprise"*[1]. La dialectique cixousienne réduit la femme à un orifice ou à une envie de pénis : *"j'éprouvais vaguement que lui, l'amour mâle, était mon âme, – ou que son sexe me tenait lieu d'âme. Ou de mère. Ma chaire saturée d'âme. D'amour. Allaitée. J'en étais pleine. Mon rêve en débordait"*[2], *"Que je puisse être la Terre et la vivre était la preuve du pouvoir de son pénis : une bonne autorité en irradiait"*[3].

Les images sont *"scandaleuses"* parce que leur nouveau topos détruit la doxa des stéréotypes préexistants et les représentations admises. La jouissance du faire linguistique va bien au-delà de la félicité de l'acte. Il existe, en effet, quelque chose comme un **plaisir du scandale**, plaisir performatif s'il en fut – *"il faut le faire"* – qui est propre à l'acte.

La puissance du modèle figural pousse le texte au-delà de la cible prévue, déborde le lecteur, le fait déraper vers une zone où s'installent les fantasmes. Le problème du rapport de l'érotique et du linguistique réside dans le fait que l'érotique est toujours linguistique. Le scandale, en d'autres termes, réside moins dans le sexe que dans le langage, en tant qu'habité de l'acte de manquer par lequel le corps se manque à soi-même : l'acte de manquer par lequel le faire du corps manque toujours à se dire, alors que le dire ne manque pas de faire ; *"Quel acte manqué !"*[4]. Mais ce faire dit l'inaboutissement du *"discorps"*: *"Ce texte est pire que je pensais (...). N'a pas de tête. Pas de tête ? ? ! ! (...) Pas de tête ! Pas de queue ! (...). Silencieusement je crie : Pas de tête ? – Non ? Une sorte de corps – (...) Décision je le tuerai"*[5].

---

[1] **Souffles**, p.165.
[2] **Ibid.**, p.115.
[3] **Ibid.**, p.56.
[4] **Ibid.**, p.42.
[5] **Ibid.**, p.200.

un dire en soi *"praxique"*, susceptible de transformer les structures logiques en vigueur et qui se trouve en relation métonymique avec un *"être de parole"* capable de s'en servir et, d'autre part, un dire érigé en thème conversationnel qui, s'il provoque des réajustements illocutoires en raison de son caractère parfois agressif, demeure néanmoins un phénomène textuel de surface. Mais les enjeux dépassent le jeu verbal.

Le débat sur les mécanismes séculaires de la répression féminine et de l'inégalité des sexes se perpétue : *"J'avais le désir têtu de renverser les rapports de force"*[1].

Pour qu'un signal soit efficacement émis par un message verbal, il convient que ce signal manifeste un certain degré de redondance. Mais il n'est pas nécessaire que celui-ci apparaisse à tous les points possibles, au contraire, une surcharge de signal ne peut que nuire à la bonne transmission du message en émoussant son pouvoir de pénétration. On peut se demander si, à dénoncer continuellement les schèmes et les représentations traditionnels de la condition féminine, on ne finit pas par leur substituer d'autres non moins contraignants, voire aliénants. Après les définitions que lui a imposées l'homme, la femme risque de s'enfermer dans celles qu'elle se forgera elle-même. Celle-ci s'aliène dans un nouveau stéréotype qui s'intègre parfaitement dans le système qui l'asservit. La quête de l'identité féminine menace d'être un simple détour ramenant en dernière instance, aux catégories et aux stéréotypes de l'ordre *"phallocritique"*. Aussi Cixous risque-t-elle de figer l'écriture féminine dans une thématique et une stylistique qui ne seraient plus qu'un nouveau code obligé.

Dans **Souffles**, le corps et le discours sont liés par com(me) paraison. Ainsi est extrapolée la fonction du *"comme"* de l'entre deux ; il souligne le jeu de miroirs qui permet l'analogie, l'interférence, voire l'assimilation. Le verbe cesse d'être libre et naturel, le corps n'est plus humain, il devient un corps **idéologique**. *"Maintenant le texte d'une main, de l'autre, car c'est un enfant-piège, je cherche à le désamorcer, mais je m'enfonce, je perds pied..."*[2].

[1] **Souffles**, p.165.
[2] **Ibid.**, p.193.

Le discours arrive à une fin *"malheureuse"* considérée comme non-fin, comme la nécessité du recommencement. La récupération de soi par soi est vouée à l'échec.

* * * * * * *

Conclusion

"Cette femme est en mal de texte"[1].

Nous sommes en droit de nous demander si l'écriture cixousienne a réussi à atteindre son but visé, à savoir : sortir de cette logique binaire dans laquelle la femme, par conséquent, son logos ont été enfermés. Dans quelle mesure Cixous peut-elle proposer un dépassement de ce décentrement féminin présent dans son texte ? Y a-t-il vraiment un changement de paradigme dans la représentation de l'identité féminine ?

Dans **Souffles**, le but de l'activité discursive est la construction d'un consensus, la résolution des différences d'opinion. En fait, si l'écriture féminine tend à se détacher de la suprématie masculine et de sa dictature, elle reste encore à naître d'elle-même et à se générer, si toutefois il est possible de se démarquer d'un ensemble historique et d'une réalité idéologique, où discours et féminité s'engendrent par opposition et contestation ou par simulacre.

Comment échapper aux cages du "phallogocentrisme" ? Il ne suffit pas de s'attaquer aux mots, aux Sa, bien que la langue porte des traces indéniables du sexisme. Ecrire *"animale"* ou *"la rêve"* n'apparaît pas pouvoir fournir une réponse satisfaisante à ce problème capital. D'autre part, si les femmes commencent à parler et à écrire un *"langage mec"*, elles entrent – soumises et aliénées – dans cette histoire que leur parole devrait logiquement ébranler. Il importe donc, de bien distinguer

[1] **Souffles**, p.216.

peux pas ?) (ou : j'aimerais, ou : tu aimerais) être (ou : qu'on soit) (oui, dis-je ou veux-je dire oui (...))'[1].

La parole intérieure semble s'épuiser. La phrase se défait : *"Re-compose dé com re com pose re tour ne re fait l' Amour'*[2]. Le style est marqué par la récurrence des phrases interrogatives ou exclamatives, c'est-à-dire par une syntaxe propre à suggérer un désordre intérieur : *"dans ce lieu survolé d'un grand nombre d'anges – traîner ce corps – mais au-dessus de lui les autres comment savent-ils ? s'élèvent, comment voler ? – traîner cette chose, cette angoisse – ces anges ! ou d'autres déjà de la race future ? comme des hommes dans les rêves. Par où se hisser ? Comment ? Comment ? Devenir mélangée ? Par où donc est entrée cette lumière qui les allège, ces déliés ? Porteurs du feu qui les emporte ?'*[3], *"C'était donc ça qui manquait ! Mal, je voulais mal, sentir : j'ai mal, je suis normale, je souffre ! Alors, maintenant, mal enfin, quelle douleur ! quel bonheur mordant, là quels insupportables et réels pincements de cœur, enfin mal !'*[4].

La violation des règles syntaxiques est perturbante : *"entre nous **défaire le nombre, le genre est autre**'*[5], soit ces accords incompatibles : *"Faire une rêve pour finir. **Une rêve plus forts pour commencer**'*[6].

La terminaison textuelle se présente comme une répétition de l'origine ou comme une ouverture sur un possible narratif indéfiniment poursuivi. La mise en relation du début et de la fin peut se traduire par un effet de boucle, l'épilogue reproduisant le prologue de manière quasi littérale :

"Quand l'enfant doit être sévré, sa mère recourt à une nourriture plus forte pour l'empêcher de périr ... " (Prologue).

"Quand l'enfant doit être sévré, sa mère a recours à une nourriture plus forte pour l'empêcher de périr " (Epilogue).

---

(1) **Souffles**, p.84.
(2) **Ibid.**, p.114.
(3) **Ibid.**, p.101.
(4) **Ibid.**, p.145.
(5) **Ibid.**, p.210.
(6) **Ibid.**, p.207.

expression même de la créativité de la communication, observation qui implique la nature non interactionnelle, univocale, d'une **parole qui s'épuise**, faute de relancements vivifiants et d'une ouverture vers autrui.

Le style direct libre (SDL) apparaît comme une manière de rapporter (reproduire, représenter), réellement ou fictivement, un discours (virtuel) à l'intérieur d'un autre discours (actualisé) que ce discours soit ou non la verbalisation orale, écrite ou muette, d'une pensée : *"Les choses se décident donc à m'approcher ! Je suis vivante ! Attirée, touchée ! Non que je sois en pleine forme. Mais du moins je commence vaguement, à souhaiter pouvoir me révolter contre cette engourdissante mélancolie – à laquelle je commence, mais avec si peu d'entrain et de facilité, à m'intéresser"*[1].

Le SDL joue à plein dans le monologue intérieur à la première personne. En effaçant les marques de sa propre énonciation, le véritable locuteur/scripteur fait entendre une voix seconde, différente de la sienne, ou simplement décalée, qui investit tout le champ de sa *"présence"*. Mais d'autre part, le locuteur/scripteur ne peut faire oublier que c'est toujours sa propre voix, travestie, que l'on entend réellement, l'autre étant de l'ordre de l'absence, de l'illusion. C'est au creux de cette dialectique, dans cet espace stéréophonique en quelque sorte, que se situe l'intérêt du SDL pour le discours de fiction.

Le SDL se distingue du SD (style direct) par l'effacement de l'énoncé introductif (qui peut être anté-, inter- ou postposé selon le cas) ; son indexation sur la situation d'origine est une caractéristique qu'il partage avec le SD : *"Déjà toi ! Déjà convertie ! (...) je sens une érection dans un élancement furieux m'annoncer qu'on a cassé la différence"*[2].

Souvent dans le discours cixousien, les phrases paradoxales, les ambivalences abondent ; une affirmation est parfois suivie d'une contre affirmation qui la nie : *"c'est faux, tout est vrai"*[3]. Outre ces paradoxes, les indécisions contribuent à une tactique de renversement du discours et à une explosion d'un sens en de multiples sens : *"Tu veux ? (ou : tu ne*

---

[1] **Souffles**, p.86.
[2] **Ibid.**, p.24.
[3] **Ibid.**, p.87.

conscience échappe à la verbalisation : *"Pense ; "O J', comme cette voix si rude et si obscure m'interpelle ! ces terres, tu les fendis naguère, elles t'ont vu (...)"'*[1].

Le phénomène que le monologue intérieur reproduit c'est tout simplement l'activité mentale que les psychologues appellent *"langage intérieur"*, *"parole intérieure"*, ou plus scientifiquement "**endophasie**". C'est une forme de fiction autonome, l'expression équivalente c'est *"un roman en forme de monologue intérieur"*. Celui-ci caractérise donc l'effet produit par un certain type de texte : celui qui permet, à l'occurrence, de faire entendre, de mimer sans médiation, un "**tout venant mental**" : *"Pas de voix, (...), sans ouvrir la bouche, penser : "Ma chair ne parle, au sommet, qu'une langue à la fois et encore, le sommet atteint, aucune !"'*[2].

Le silence est présupposé quels que soient les verbes utilisés : penser (en lui-même), dire (en lui-même), crier (en lui-même). Parfois ces formules d'introduction sont omises complètement, le discours intérieur n'étant signalé que par des guillemets ou par d'autres signes typographiques conventionnels : *"Merci, dis-je mentalement, au maître de céans'*[3].

Le discours intérieur est en mesure de rendre compte d'événements qui se produisent en même temps que leur énonciation. Le monologue intérieur reste pur discours mais il ne se déroule pas indépendamment des faits relatés, ceux-ci y figurent par le biais de l'énonciation discursive elle-même, en tant que discours, donc au présent et à la première personne.

Le problème du discours monologique réside en ce qu'il perturbe, à première vue, le circuit communicatif attendu, intersubjectif, à cause d'un escamotage des instances parlantes : le monologue ne s'adresse à personne. Celui-ci a l'aptitude de se libérer de certaines contraintes déictiques, ce qui se remarque à la foi au niveau des pronoms : un *"je"* peut se diviser en un *"je – tu"* comme nous l'avons vu, le *"tu"* absent, voire inexistant, peut être seulement invoqué. De plus, le monologue est caractérisé par son **achèvement**, alors que le dialogue est sans fin,

---

[1] **Souffles**, p.147.
[2] **Ibid.**, p.22.
[3] **Ibid.**, p.80.

Selon Cixous : *"la littérature commence avec la première personne, et elle finira avec la première personne. C'est-à-dire moi en tant que toi, car il est évident que le sujet est le premier autre, je ne peux parler de moi que s'il y a tout de suite une deuxième et une troisième personnes, et encore, quand je dis "une deuxième et une troisième personnes", c'est simplement le moi, toi et le tiers qui constituent les instances nécessaires du dialogue intérieur, mais après il y en a d'autres qui viennent parler avec moi. Donc moi n'est jamais seul et unique."*[1].

C'est précisément cette **hybridation discursive** qui permet, au niveau de la transparence référentielle, la réinterprétation de l'ensemble des indices au premier abord conversationnels en une suite d'indices monologiques ; et, au niveau de l'univers fictif, le maintien d'une ambiguïté discursive formelle, conforme à l'ambiguïté thématique du récit.

Il s'agit bien ici d'un sujet éclaté, traversé par diverses instances, d'un JE pluriel qui est aussi un "**tu**" (*"c'est toi que je vais devenir"*[2]), un "**nous**" (*"Ce qui de nous n'est pas nous ; n' ; est plus que nous ; notre part végétale ; fluviale ; insensible"*[3], *"je serai nous ou rien"*[4]) et un "**il**" (*"D'une voix discrète, rapide, à la fois agile et prudente, je me disais : "Comment obtenir ce rouge tant désiré ? (...)"* ***et lui, de ma voix même*** *: "Ne crains pas (...). Pique le rouge suce-le et fais ton miel""*[5]).

C'est un cas particulier de transgression ouverte des maximes de Grice consistant en l'annulation de la parole d'autrui, ou encore, l'"**impertinence pragmatique**". Cet autrui c'est la voix du masculin dont la parole ne sera communiquée que par le truchement d'une voix féminine. Cette répression serait une autre forme de libération virtuelle de la femme.

Le monologue intérieur est, par définition, limité à l'activité verbale de l'esprit, alors que le domaine qui s'étend au-delà de la

---

[1] ROSSUM GUYON, F. V. : "Poésie e(s)t politique : H. Cixous – Entretien" in **Le cœur critique : Butor, Simon, Kristeva, Cixous**, Ed. Rodopi, Amsterdam '97, p.245.
[2] **Souffles**, p.23.
[3] **Ibid.**, p.13.
[4] **Ibid.**, p.12.
[5] **Ibid.**, p.29.

Le **monologue** est, un cas particulier de dialogue, un "**dialogue intériorisé**". Mais c'en est plus qu'une variété, c'est le cas limite du dialogue, sa forme réfléchie, celle où la distance allocutive entre LOC. et ALL. ne se déploie plus du moi (JE_1) au hors-moi (TU_2), mais à l'intérieur même du moi, entre JE_1 et le double allocutaire qu'il implique nécessairement, TU_1. Tout monologue est donc forcément *"intérieur"* puisque les deux pôles de l'allocution sont en moi, même dans le schéma normal de l'énonciation, chaque LOC. est en plus ALL. de son propre discours. Parler à autrui, c'est toujours, d'une certaine manière, se parler à soi-même. Le monologue ne fait qu'expliciter une situation latente. Donc par le biais de la règle de la réflexivité, un locuteur est apte à devenir son propre destinataire. C'est ainsi qu'un locuteur unique, mais dédoublé, peut théoriquement s'interroger et se répondre indéfiniment, ou encore contracter de nouveaux rapports discursifs avec lui-même afin d'influencer sa propre conduite.

La prédominance de la **syntaxe exclamative** correspond tout à fait à la nature même du monologue. L'exclamation est dans le discours la fomulation qui n'appelle pas de réponse, à laquelle il n'y a d'ailleurs pas de réponse : aussi la forme syntaxique exclamative est-elle, par excellence, l'expression d'un discours auto-suffisant, tourné vers lui-même : *"une envie folle de me tirer ; à moi, mes lettres, mes destins ! Etre une ligne dans sa main ! un poil blond enroulé sur lui-même (...) ! Secrètement le marquer d'un tout petit signe !"*[1].

Ce qui s'est donné pour un échange est en vérité un monologue se déroulant au sein d'une conscience désagrégée. Serait ainsi mise en exergue une loi discursive fondamentale qui présuppose la présence latente d'éléments monologiques non actualisés lors d'un dialogue effectif et, inversement celle d'un dialogisme virtuel constitutif de tout monologue : *""Dis, Nomme, toi qui es le plus fort de moi, ce que je te décris ; toi qui grimpes, (moi, fouillant, nous abîmant) circonscris ce lieu, transcris au propre ces brouillons d'être dans lesquels je me sens enchevêtrée (...)." ainsi le prié-je, en silence '*[2].

---

[1] **Souffles**, p.27.
[2] **Ibid.**, p.106.

sexe dans celui de la femme ; mais il s'agit d'une introduction verbale, donc sans danger de castration, dans des vagins substitutifs, interchangeables à l'infini'[1].

Soit ces exemples de mots – valises : fièvrier, mimosâme, filosofille, silenciel, pèremission, orchidecture, animâles, crissilence, assassein, samsonge.

- **Conjugaison des noms** : se transrose, j'orange, elle volcane, je corolle, s'hystérise.

Cette performance de dérapage verbal en œuvre s'associe à une sorte d'hybridation discursive.

***Une hybridation discursive :**

Cixous propose une "innécriture" où dire supplée raconter. Aussi, plus de notion d'action principale, de nœud de l'action ; la subversion prend des formes anti-romanesques. Cet épuisement du romanesque et ce minimalisme de l'intrigue s'accompagnent d'une expansion des discours intérieurs. Le sujet se met à l'écoute de soi et prend conscience d'une sorte de polyphonie intérieure. La parole remplace la langue, le discours rapporté le récit. Le texte affiche sa proximité à la voix, au discours oral pour être le plus proche possible d'une aventure de la parole.

Souffles est centré sur la figure de la narratrice, son discours associatif et son errance verbale. Une telle démultiplication du tissu discursif produit un texte singulièrement enchevêtré. La singularité du performatif textuel est de soustraire l'écriture au descriptif et au narratif pour tenter de basculer l'ordre du *"factum"* dans l'ordre du *"dictum"* ; c'est pour opter pour un *"être de parole"* au détriment d'un *"être d'action"*.

"Je" (énonciateur) *"est un autre"* mais sous des formes différentes. Paradoxalement, le discours monologique est comme un discours polyphonique dont les diverses voix sont tenues par la même personne, par le même énonciateur qui se pose successivement comme locuteur (je)/délocuté (moi), comme allocutaire (tu) délocuté (toi) et comme délocuté il/lui, elle/elle.

---

[1] ANZIEU, D. : **Le corps de l'œuvre. Essais psychanalytiques sur le travail créateur**. Ed. Gallimard, '81, p. 85.

"Les dénommés pèremères à la porte"[1], *"papapillons gros comme l'ongle"*[2], *"son norigine"*[3], *"objets précieux en nor, en némail"*[4].

L'humour est, par excellence, non pas un *"dire"* mais un *"faire"*. Paradoxalement, la performance du manque-à-soi du corps est celle de *"faire"*, comme on dit, *"de l'esprit"*. Le dérapage humoristique vise, avant tout, l'ébranlement de l'institution même des préjugés, des croyances ou des idées reçues. L'humour constitue, toutefois, non seulement un assaut du savoir, mais aussi un assaut du pouvoir, du refoulement ou de la répression dans tous les sens du terme.

Avec une langue qui déborde, Cixous s'amuse à jouer avec les mots, à briser les règles grammaticales, à créer des néologismes. Il s'agit de transgresser le système de la langue rattaché à l'univocité traditionnelle de la représentation. Le jeu de mot accomplit par rapport au savoir, un effet de déroute. Tout l'effort de l'entreprise est pour subvertir l'évidence cognitive.

Les expédients principaux que Cixous adopte pour désorganiser le langage sont les jeux de mots par homonymie et paronomase des Sa, les mots – valises et les transformations grammaticales. Un répertoire complet de toutes ces occurrences serait impossible, quelques exemples pourraient cependant suffire à comprendre le processus en jeu.

- **Jeux de mots par homonymie et paronomase** : vit cent lunes, aujourd'houie, sexecuser, sexpédier, en – sien et : *"vibrant, d'émoi, d'aime – moi, dès moi, de naître pas moi"*[5].
- **"le génie du mot – valise"**[6] : l'œuvre fourmille en trouvailles sémantiques et syntaxiques qui donnent un vif plaisir d'esprit au lecteur quand il a eu la chance de déchiffrer quelques-uns des mots – valises dont le livre constitue un gigantesque assemblage.

D. Anzieu s'interroge sur le ressort psychologique inconscient des mots – valises : *"J'y verrais pour ma part une façon masculine de jouer avec le langage : mettre un mot dans un autre, comme le mâle met son*

---

(1) **Souffles**, p.215.
(2) **Ibid.**, p.221.
(3) **Ibid.**, p.214.
(4) **Ibid.**, p.221.
(5) **Ibid.**, p. 28.
(6) **Ibid.**, p.80.

discours et qui offre cette maîtrise en spectacle, la lutte pour l'existence passe par la transgression et la manipulation du Sa. Le JE dénie la place que lui assigne la formation discursive dans laquelle il est confiné au lieu de recevoir son identité de ce discours. Il instaure lui-même une conception appropriée de la discursivité, un dispositif qui fraye ses chemins, qui négocie continuellement au travers d'un espace saturé par des mots, des paroles autres.

Le **sexisme verbal** est le fruit d'une vision du monde patriarcale sur laquelle se greffe toute une sémiologie des sexes qui fait de l'homme le détenteur de la puissance, de l'intelligence, de la volonté et de la décision. En outre, les femmes sont dressées à respecter des tabous verbaux, à manier un langage châtié, cela fait partie des *"structures de la politesse"*. Dans la perspective cixousienne, la politesse est liée à l'incapacité de s'affirmer et au conditionnement sociolinguistique des femmes.

Derrida a forgé le terme **"phallogocentrisme"** qui a été fort en vogue dans les années 70 pour désigner le paradigme de la pensée fondée sur le double principe du *"phallus"* et du *"logos"*, du langage qui est lui-même phallocentrique. La stratégie cixousienne vise à éliminer toute opposition binaire entre les sexes et toutes les formes de hiérarchisation qu'elle comporte.

Cixous veut que les tabous soient secoués dans la langue même et que les interdits soient écartés pour que l'on y trouve du pulsionnel, de la mobilité, de la jouissance de langue. Cela est de la langue du corps. La levée du tabou s'accompagne de défoulement et de transgression. Ecrire devient **écrire à nu**, produire une parole nue. Là la différence sexuelle s'écrit autrement et le discours féministe sort de la simple revendication.

La société stigmatise certains mots à savoir les interdits langagiers qui subvertissent les normes et les bonnes manières auxquelles les femmes ont particulièrement été astreintes : *"mon corps retentissait d'un cantique où je me glorifiai de mes victoires : ce chant se composait d'un* ***chapelet d'insultes****, je crachai la vie, je pétai le feu, mais effectivement je pissai de toutes parts et plus je déchargeais plus je*

regorgeai. "Vieux couillon, chantai-je, vieux fou, pauvre mec décrépit, foutu"'[1].

La libération du langage peut apparaître comme un élément indispensable de la libération des femmes. M. Yaguello pense que la société coince celles-ci dans la "langue – femme" ; on n'accepte pas chez une femme la verdeur d'expression sinon elle est accusée de pratiquer un "**langage – mec, viril**"[2]. Ainsi le signe paraît-il l'arène où se déroulent les conflits idéologiques lesquels se manifestent par des tensions dans l'usage linguistique. Le mot – choc, le mot – tabou est à lui seul perlocutoire, il produit de lui-même un effet négatif. *'"Ah merde !" (...) tout est si nu, si exposé, (...), tout se montre'*[3].

Il existe une ressemblance entre le processus des sensations dans la vie du corps et l'annulation des tabous. Le geste de sodomie devient alors un mouvement de découverte dans l'écriture par l'utilisation de mots interdits dans leur *"impossible nudité"* : *'Maintenant je ne refuse plus. Cède. (Pour la première fois laisser couler un mot longtemps intimidant et dans ses eaux se sentir jouir. Lâcher le mot "enculer", et m'y sentir aussitôt chez moi, ou si pour dire la vérité, je ne trouve pas le mot assez fort pour en faire éclater l'impossible nudité (...))'*[4]

La transgression, l'adoption du *"langage – mec"* pourraient paraître contribuer à la libération, mais, ce faisant, les femmes ne se retrouvent-elles pas coincées dans un système qui reste sexiste ?

La remise en question des appellations et des catégories de pensée, la dé-nomination à l'œuvre constituent le fondement de la démarche cixousienne. C'est un **systématique ludisme** capable de dynamit(s)er les poncifs, les clichés, les expressions convenues d'un *"prêt-à-penser"*.

Au fil du texte apparaissent de curieuses **coagulations** qui nous avertissent que nous pensons en bloc, en *"ready-made"*, par obsessions :

---

[1] **Souffles**, p.178.
[2] Cf. YAGUELLO, M. : **Les mots et les femmes. Essai d'approche socio-linguistique de la condition féminine**, Ed. Payot, '92, Coll. "Petite bibliothèque Payot/Documents.
[3] **Souffles**, p.95.
[4] **Ibid.**, pp. 220/221. Souligné par l'auteur.

source et sœur saveur ... je le vois pondre dans les affres maternelles ces géants livrés vifs"[1].

La bisexualité est conçue métaphoriquement à plusieurs reprises : "Cet **enfant double** qui me l'a fait, ce **bébé composite**, ses **deux personnes** fiées à moi (...) couple inégal et jumeau"[2], "N'était-ce pas le signe de notre **alliance** ? (...) nous nous trouvons dans la région natale des écritures"[3].

Cixous mise sur **la dimension générique** : *"il faut que le genre de la fiction s'échange avec la poésie, je l'ai écrit presque tout le temps comme un* ***poème****. J'avais besoin de ce que le poème nous fait entendre sa propre* ***musique*** *plus l'écho de cette musique. Ce qui m'importe c'est cet écho-là, l'au-delà de la musique*"[4]. Allitération et assonance se conjuguent dans **Souffles** : *"Lave, lalle, lappe lente pâle presse, lente palpe là mon palais (...) je ne parle ... – jeune langue sans âge je lave, n'avale-pas. Les pétales. Palpille. Palpe serre tasse ça pulse sous ma langue mu/sclée, m/re/mu – remue plus jamais muette*
Je jette je re je prends je trem je tremble je trempe, je j'ai je joie, je veux, je rejaillis, je tempête, re je te rejette. (...) Peau ! Paupières pelure"[5]. Les allusions métaphoriques à la poésie sont fréquentes : *"notre rapport transformait nos corps et exigeait (...) la découverte d'une* ***biologie poétique***"[6], *"Est-ce que j'ai envie du* ***lait poétique*** *?*"[7].

***Transgression du sexisme verbal :**

Contre l'établissement de la pensée, Cixous maintient la langue en dérangement qui est un dérangement pour les idées reçues. Chaque glose se présente comme l'exhibition d'un débat avec les mots à travers le bruissement infini des signes. Le sujet féminin est un sujet maître d'un

---

(1) **Souffles**, p.31.
(2) **Ibid.**, p.192.
(3) **Ibid.**, p.29.
(4) ROSSUM GUYON, F. V. : "A propos de Manne : Entretien avec H. Cixous" in COLLECTIF : **H. Cixous, chemins d'écriture**, Ed. Presses Universitaires de Vincennes, Université de Paris VIII, '90 et Rodopi, Amsterdam, coll. "L'Imaginaire du Texte", p.227.
(5) **Souffles**, p.117.
(6) **Ibid.**, p.34.
(7) **Ibid.**, p.162.

chevalier de la foi, elle était noble de la puissance d'un héros'[1]. Voilà ce qui s'écrit lorsque l'auteur ne respecte que la grammaire de la différence.

Le parti pris de la féminisation chez Cixous se situe du moins du côté de la libération des forces (sexuelles) des mots, du texte et finalement des êtres. L'écrit tente d'approcher la bisexualité jusque dans les mots.

Les conditions de la félicité énonciative sont-elles remplies ? En fait il n'y a pas une correspondance simple entre l'énonciation et ses conditions de satisfaction. Ne serait-ce que parce qu'il y a sans cesse "**biffure énonciative**" avec le changement du sexe de la narratrice : *"Délivrée ! (...) je ne suis plus à la merci des règles d'unité, de non-contradiction, et autres formalités policières. Genre : en jeu'*[2]. Le corps de l'écriture tisse alors du masculin et du féminin dans le corps même de la femme : la bisexualité de la femme tresse du Sa et du Sé : *"Je suis mal née ! Née mâle'*[3], *"une vision familière : une place triangulaire, bisexuelle avec son pubis de tendre verdure, taillée par un soin japonais, et la vibrante tige d'une pagode qui s'érige, mêlant de mâle les phanères féminines'*[4], *"c'est le double sexe impérieux'*[5].

Le prière d'insérer de **Souffles** explique le sujet du livre en résumant l'histoire de la narratrice : *"Dans sa course vers la source elle traverse son histoire entre Grèce et Palestine, les grands corps mythiques où se fondent le masculin et le féminin ; aveugle et voyante elle traverse ses jeunes contrées érotiques bisexuelles'*[6]. On comprend maintenant les allusions faites à Samson, nettement marqué par ses caractéristiques masculines. Le texte établit d'abord les différences : *"Je devinais nos différences. Nous vivions nos fragilités sur des modes opposés'*[7] ; ensuite s'effectue la fusion des deux sexes : *"il se dépense, se fend d'enfants en tous genres, ... lui-même la mère ... et lui-même*

---

[1] **Entre l'écriture**, p.153.
[2] **Souffles**, p.28.
[3] **Ibid.**, p.88.
[4] **Ibid.**, p.80.
[5] **Ibid.**, p.103.
[6] **Ibid.**, dos de la couverture.
[7] **Ibid.**, p.30.

n'est plus qu'un carrefour d'échanges d'identités sexuelles qui brouillent la lisibilité.

Ce que la société dénigre sous l'appellation d'homosexualité est ici exaltée dans sa signification non pas littérale, mais symbolique. Accueillir en soi les diverses possibilités attribuées aux deux sexes, c'est se laisser habiter par tous les autres et accepter sa multiplicité. C'est dans ce sens que Cixous demande de revaloriser la notion de **bisexualité**.

La conception cixousienne de la bisexualité signifie permettre qu'il y ait *"de l'autre"* en nous, que l'autre nous traverse : *"deux-seulement ? ? Pourquoi pas tous les deux et les entre/s"*[1]. La bisexualité de la narratrice déploie, au-delà de l'interdit, ce désir inassouvi de la réconciliation non des contraires mais des différents et des différences.

Il semble qu'il s'agit d'une démarche de l'écriture et d'une tension du personnage vers une *"éruption d'un nouveau corps"*. Le texte vise à constituer un "**troisième corps**", un corps plus bisexuel qu'asexuel : *"l'intersection de nos deux désirs tendus tout droits sous forme d'un troisième corps"*[2], c'est *"un genre plus ou moins masculin ou féminin ou incertain"*[3].

Masculin et féminin sont en intersection, l'un dans l'autre. C'est le signe archaïque du désir du Même et de l'Autre, la fusion souhaitée du *"toimoitoi, moiluimoi"*[4]. Ce que tout un lexique métamorphique tend à signaler. Le texte met en scène **un** fourmi, **une** sigle, **la** rêve : *"en attendant de pouvoir nommer cet être qui n'est encore là qu'absence. (...) tout le monde l'attend ! Qui ? cette être de haute taille ?"*[5].

Le "e" muet notamment fait aussitôt mu(t)er les significations. Il y a enfante, fauconne, cielle. Cixous oblige la grammaire à admettre une exception aux règles de la concordance des genres : *"Je les vois alors de tout près, je vois leur folie, leur secret. Il était le plus beau d'une femme, il était la plus majestueuse des femmes, il était rayonnant de la majesté d'une femme. Et plus belle qu'un jeune homme, plus beau qu'un*

---

[1] Cixous in GRUBER, M. C. et CIXOUS, H. : **H. Cixous Photos de racines**, Ed. Des Femmes, '94, p.60.
[2] CIXOUS, H. : **Le troisième corps**, Ed. Grasset, '70, p.215.
[3] **Souffles**, p.103.
[4] CIXOUS, H. : **Dedans**, Ed. Des Femmes, '86, p.196.
[5] **Souffles**, p.44.

révoquer les événements afin que subsiste seul un acte de langage : **transgresser**.

Le métadiscours permet de repérer des points sensibles dans la manière dont la formation discursive de la transgression définit son identité. Le plus souvent, le métadiscours s'exhibe comme tel, le **dérapage verbal** fait sens : *"Délestée entre temps des respects désuets, décences et civilités dues, à la société, à la vraisemblance. La phrase d'avant, craignant encore que l'on m'accuse de dévergondage mental, je m'en étais accusée la première, quand je n'avais pas pu m'interdire certaines aberrations"*[1].

D'autre part, Cixous *"traite"* du genre, traite au sens de transforme, échange, négocie. A priori, l'œuvre s'attache à faire jouer la polyvalence du mot *"genre"* dans trois domaines au moins : du biologique (génétique et sexuel), du grammatical, du littéraire. C'est précisément de cette articulation qui les considère ensemble, et de la triple pratique suscitant des interrogations d'ordres divers que naît le processus transgressif.

Masculin ? Féminin ? Le texte cixousien renverse les frontières, bouscule l'opposition duelle. Aussi faut-il étudier comment se déclinent concrètement les façons multiples d'être *"une"* femme. **Le livre de Promethea** découvre la pluralité de l'être. Je a *"la sans-naïveté d'une femme de 1982 avec **masculin et féminin se cotoyant** fièrement (...) merveilleusement égaux..."*[2] **Souffles** ajoute : *"être transformée en **plusieurs sexes** qu'éclairent les corps"*[3], *"à travers temps et terres s'accouche des Je divers dont il fait les héros de ses cultes"*[4] et *"J'étais **fou** d'inquiétude (...) je faisais d'épuisants efforts pour (...) comprendre le cirque que j'étais (...), mais la compréhension n'arrivait pas. J'étais coincé (...) naguère la vision de mon slip plein de sang m'aurait fait vaciller. J'y vis un signe de cette langue dans laquelle j'étais jetée"*[5].

Au centre de cette dialectique du double et de la fusion des sexes opposés repose le problème de l'identité dans son sens d'unité. Le roman

---

(1) **Souffles**, p.143.
(2) **Le livre de Promethea**, p.44.
(3) **Souffles**, p.119.
(4) **Ibid.**, p.31.
(5) **Ibid.**, p.34.

naît de l'individu lui-même , dans le second, il est en quelque sorte une réaction à un événement externe.

Dans la **morphologie des Nsa,** trois types de dérivation prédominent :

- La dérivation en –tion : *"une **admiration** me transporte'*[1].
- La dérivation en –ment : *"un peu **d'étonnement** me gagne'*[2].
- Les déverbaux non-suffixés : *"Si **l'angoisse** me prenait ! je crierais'*[3], *"mon cœur enfonce dans ma chair des serres crispées par la **terreur**'*[4].

Parmi les **adjectifs dérivés de Nsa,** trois grands types sont majoritaires :

- Une formation de type *"participe présent"* : *"elle se sentait tomber (...) dans un ravin intime, **enivrant**".*[5]
- Une formation de type *"participe passé"* : *"elle s'éprouve enfin folle, légère, **débarrassée** de ses histoires, (...) **soulagée**'*[6].
- Une formation suffixale en *"-eux"* : *"Il m'est maintenant agréablement **douloureux** de parcourir cet album de visions'*[7].

Ce lexique débordant de psychologisme est paradoxalement le signe d'une transgression.

***Une écriture de trans-/transe :**

Il n'est pas étonnant que les mots commençant par trans- apparaissent souvent sous la plume d'H. Cixous. Sa vision s'effectue par translation (méditation sur le livre et l'écriture), transformation et transgression. L'œuvre est la transcription de ces multiples mouvements.

Comprendre un texte consiste toujours à saisir l'intention qui s'y exprime sous la forme d'un macro acte de langage explicite ou à dériver de l'ensemble du texte. La pratique discursive de **Souffles** consiste à

---

(1) **Souffles**, p.55.
(2) **Ibid.**, p.81.
(3) **Ibid.**, p.86.
(4) **Ibid.**, p.196.
(5) **Ibid.**, p.50.
(6) **Ibid.**
(7) **Ibid.**, p.83.

mécanique mais à une construction rhétorico-argumentative, nous parlerons non pas de causes mais de *"raisons"* des émotions[1].

Le sentiment peut se traduire par diverses manifestations corporelles ce qui se révèle sur le plan de l'expression linguistique par l'importance des expressions métaphoriques ou des constructions semi-figées : *"Ulcérée, postée à l'angle d'une rue, clouée par une passion, je ne pouvais bouger"*[2], *"ce spectacle me paralysait"*[3].

Qu'est-ce qu'une **construction psychologique** ? *"Dans une construction psychologique, un des arguments (qui peut être incorporé dans le verbe) est une psy-chose, un objet psychologique ne se trouve que dans l'espace mental, comme une émotion ou un sentiment ; de plus, un autre argument est "affecté" par la psy-chose. Dans l'espace physique, quand un verbe exprime un contact entre deux objets, ce contact induit un changement d'état dans l'un ou l'autre de ces objets, donc il est affecté. De même, pour l'affecter dans l'espace mental, la psy-chose est mise en contact avec une entité qui peut être touchée par l'émotion ou le sentiment exprimé par la psy-chose"*[4] ; par exemple : *"Sa pureté me frappe et m'étourdit"*[5], *"une lourdeur brusque me désenchante"*[6]. Où se trouve la psychose ici ? Le sujet (*"sa pureté"*, *"une lourdeur"*) est un Actualisateur c'est l'entité qui suscite l'événement et c'est une psy-chose puisqu'il se situe dans l'espace mental.

En langue, certains **Nsa** (noms de sentiment) sont vus comme ayant une origine qui se confond avec le lieu psychologique, ce sont les **endogènes** : *"j'atteins bientôt l'extase où tien et mien sont ravis"*[7]. Pour les autres, les **exogènes**, l'origine est vue comme extérieure au lieu psychologique : *"J'échappe d'effroi"*[8]. Dans le premier cas, le sentiment

---

[1] Cf. PLANTIN, C. : "L'argumentation dans l'émotion" in **Pratiques** № 96, décembre '97, pp.81/97.

[2] **Souffles**, p.108.

[3] **Ibid.**, p.34.

[4] BOUCHARD, D. : "Les verbes psychologiques" in **Langue française**, № 105, février '95, numéro spécial : **Grammaire des sentiments**, pp.8/9.

[5] **Souffles**, p.54.

[6] **Ibid.**, p.93.

[7] **Ibid.**, p.21.

[8] **Ibid.**, p.185.

M. Gross formalise cette association en la notant par un prédicat sémantique : *"P (sent, h) où P est une relation prédicative qui lie les deux variables : un sentiment sent et un humain h"*[1].

L'analyse du discours ému sera fondée sur les notions linguistiques de **lieu psychologique** et **d'énoncé d'émotion ou de sentiment**. Nous parlerons indifféremment de sentiments ou d'émotions.

Un **lieu psychologique** est un substantif marqué (+ humain) que ce trait lui soit inhérent ou qu'il lui soit attribué figurément : *"le mot "honte" me hantait. Il en fut de la "honte" comme d'un de ces concepts qui empoisonnaient mon existence de leurs menaçantes vibrations, m'imposant doute et pénitence. Me tyrannisant"*[2].

Dans un **énoncé d'émotion**, le sentiment est toujours attaché à la personne qui l'éprouve. Selon la formule **Sent (h)**, le *"sent"* est fonction d'une variable **h** ; il existe alors autant de fonctions que de sentiments, un énoncé de sentiment est donc un énoncé prédiquant un terme d'émotion d'un lieu psychologique : *"nous traversions des ruines dont la vue me donnait un malaise insupportable"*[3].

Dans l'énoncé de sentiment, sentiment et lieu psychologique sont toujours désignés explicitement. Cette notion peut être étendue aux énoncés utilisant des moyens indirects de désignation des émotions et des sentiments, par exemple un terme de couleur : *"Je rougis"*[4].

Le mode de déductions de ces émotions est différent de celui des émotions figurant dans les énoncés d'émotions ordinaires. (*"Je rougis"* = Désir/Honte/Rage). Les unes sont reconstruites sur la base de descriptions linguistiques d'états émotionnels conventionnels. Les autres à partir d'énoncés quelconques ; elles ont le statut de conclusions d'argumentation. Dans le premier cas, on accède à l'émotion par ses *"conséquences"* (argumentation indicielle) et dans le second par ses *"causes"*. Pour souligner qu'on n'a pas affaire à une inférence

---

(1) GROSS, M. "Une grammaire locale de l'expression des sentiments" in **Langue française** 105,février '95, numéro spécial : **Grammaire des sentiments**, p.70.

(2) **Souffles**, p.168.

(3) **Ibid.**, p.89.

(4) **Ibid.**, p.26.

pouvons paraphraser cette assertion comme suit "Je suis en rage donc je pleure".

Par ailleurs, il existe une classe de verbes qui expriment des sentiments et des émotions appelés souvent *"verbes psychologiques"*. On peut identifier le sujet comme jouant un rôle de **"Sujet Expérienciel"** c'est en lui que se déroule l'expérience psychologique tandis que son complément d'objet joue le rôle de **"Déclencheur"** · *"De ce sang-là je suis jalouse"*[1].

Parfois, c'est le complément d'objet qui constitue l'**Objet Expérienciel** : *"L'angoisse me contrarie"*[2], *"Son parfum m'extasie"*[3].

Les verbes sont parfois de simples supports, ils peuvent comporter des modalités de sens : *"Quelque chose dans l'idée de la balle me* ***donnait*** *(...) un doux chagrin"*[4], *"une passivité sans mollesse me* ***prête à*** *des fureurs contraires"*[5], *"une formidable douceur* ***pénètre*** *les deux êtres"*[6].

Voici des phrases simples qui expriment des sentiments : *"je me deviens incertaine"*[7], *"je me consumai"*[8]. Les phrases suivantes sont plus complexes : *"La rudesse de ma joie me fait peur"*[9], *"annuler l'espace qui sépare l'extrême-orient de l'extrême-occident me gênait hier comme de me mettre nue à l'Opéra"*[10], *"cette phrase m'émouvait presque. Chaque mot m'eût fait pleurer de notre côté, (...)"Le corps était" me blesse quelque part"*[11].

---

(1) **Souffles**, p.85.
(2) **Ibid.**, p.196.
(3) **Ibid.**, p.220.
(4) **Ibid.**, p.97.
(5) **Ibid.**, p.37.
(6) **Ibid.**, p.39.
(7) **Ibid.**, p.140.
(8) **Ibid.**, p.109.
(9) **Ibid.**, p.60.
(10) **Ibid.**, p.52.
(11) **Ibid.**, p.82.

nécessairement différé. Comme énonciation, comme expression, la parole est celle d'un JE, inscription d'un sujet. Rapprocher l'écriture de la parole c'est alors rappeler ce que parler veut dire : questionner la parole comme discours, c'est-à-dire comme maîtrise et comme action.

***Analyse du discours ému :**

L'étude du lexique occupe une place importante dans l'analyse du discours en raison du rôle privilégié qu'il joue dans la conscience des locuteurs. Pour ces derniers, l'identification des formations discursives passe par le repérage de mots caractéristiques. Il s'agit donc d'envisager les unités lexicales comme des éléments singuliers intégrés à des stratégies.

Il y a des structures discursives spécifiques à la fiction, liées à la présence dans le texte de personnages fictifs doués d'une vie intérieure. Ces structures sont principalement celles qui permettent de rapporter les faits psychiques ou d'y faire référence moyennant **les noms et les verbes de sentiment** et/ou le **monologue intérieur**.

A un stade primaire de la conscience, le langage se divise : une part est et reste de la langue verbale et l'autre part serait une verbalisation sans verbe. Le manque de langue s'exprimerait ainsi dans les émotions indicibles, la pathologie quotidienne qui parle l'informulé. Mais qui reconstituera cette partie manquante de la langue ? L'écriture romanesque ; les émotions imprègnent le langage de leur flux : *"Au diapason, une **émotion** accélère mon sang, je présente bientôt les symptômes de la plus violente excitation"*[1].

Le discours argumentatif peut tendre à accréditer une thèse, un *"devoir croire"* comme un *"devoir faire"*. On peut de même *"argumenter des émotions"*, des sentiments, des attitudes psychologiques, c'est-à-dire fonder sinon en raison, du moins par des raisons un *"devoir éprouver"*. On peut donc justifier une émotion par l'existence d'un état de choses tout comme on peut, par exemple, arguer d'une émotion pour justifier une action : *"De rage je pleure"*[2] ; nous

---

[1] **Souffles**, p.41.
[2] **Ibid.**, p.129.

Chapitre II

"L'en-je" de l'écriture

"Arrive l'écriture enje"[1]

Dans le texte cixousien, l'écriture est une **actante** : adjuvante et opposante, objet et sujet de la quête : *"La question de l'écriture est mon adversaire"*[2].

L'écriture passe nécessairement par la mise *"enje"* ; ce qui est cardinal c'est cette mise en pro-nom – mise pour le nom, à sa place – c'est le déplacement in(dé)fini du sujet actif/passif, dès lors sujet **de**, sujet **à** glissements. La narration est faite à la première personne du singulier, soit "**en je**" si l'on sépare les deux syllabes du mot. En même temps, l'écriture est un enjeu, si l'on y ajoute la lettre finale perdue : *"Voici l'énigme"*[3].

La mise en je est inhérente au cours même de l'écrire qui est discours ; une révélation de la double exigence qui place l'écriture sous l'égide de la scription et de la diction.

La pragmatique a tendance à souligner le fait que la *"prise de parole"* constitue un acte virtuellement violent, qui met autrui devant un fait accompli et réclame de lui une reconnaissance. En énonçant, le JE se confère une certaine place et assigne une place complémentaire à l'autre. Cette valorisation de la parole comme telle pose la question de ses rapports à l'écriture. Qu'est-ce qui caractérise la parole ? Il y a d'abord l'acte même de parole, la prise de parole est expression d'un besoin de parler ; les femmes, trop longtemps muettes, parlent pour se dire. La parole comme expression d'un corps vivant s'oppose ainsi à l'écriture comme productrice d'un texte coupé de son origine, distancié et

---

[1] CIXOUS, H. : **Illa**, Ed. Des Femmes, '80, p.176.
[2] **Le livre de Promethea**, p.22.
[3] **Souffles**, p.10.

renaissance. La nudité équivaut à l'intégrité et à la plénitude : *'Est-ce une dépense, cette **nudité**, – ou une innocence, ou une indifférence ?'*[1].

La nudité féminine s'exhibe sans pudeur, appel au voyeurisme du lecteur – certes – mais aussi avertissement : *'Elle est : nue ... Je veux dire : la nudité (...) notre mère celle qui rompt les mutismes et fait ruisseler les cris, l'imposante, la belle, l'accablante menace, et je sais son nom : nudité de la nudité'*[2].

La notion de *"nudité"* en appelle à une identification projective vécue dans la gêne, le malaise. Nous nous imaginons dans la situation de celui qui est dépouillé de ses vêtements, tandis que celle de *"nu"* est médiatisée et distanciée par une représentation mentale. La femme nue, selon que celle-ci est regardée par un homme (appréhension intéressée) ou par un artiste (appréhension esthétique) la vision de son corps est modalisée soit dans le registre esthétique du nu, soit dans le registre libidinal de la nudité. Sous le regard artiste, la femme peut alors apparaître comme une sorte de machine organique dont la seule finalité serait de produire des aspects formels, textuels. Ainsi la nudité, chez Cixous, serait-elle la puissance même du nu, nudité du corps et de peinture scripturale : *"Se laissait (...) déshabiller (...) veillait à parfaitement sombrer aux mains puissantes dans le bain de sa nudité'*[3].

C'est le règne du **personnage – corps**. Le texte dévoile les corps en leur anatomie, leurs instincts, leurs appétits, leurs désirs, leurs fonctions.

De tout ce qui précède se dégage la création d'une **poétique romanesque du corps** dont il nous reste à déterminer les règles de structure et d'écriture.

---

[1] **Souffles**, p.105.
[2] **Ibid.**, p.50.
[3] **Ibid.**, p.39.

La notion d'affranchissement lie, métonymiquement, le vol a l'**accouchement**. Il y a naissance d'un élément, d'une fonction, d'un état de conscience nouveaux. C'est une "délivrance", mot qui s'applique aussi bien à un accouchement qu'à une libération : *"de cet accouchement il me faut extirper toutes les intensités"*[1].

Le corps du scripteur, son corps réel, imaginaire, fantastique, tous sont présents dans la trame de son œuvre. La création s'accompagne d'activités corporelles, de travail d'accouchement, d'expulsion, de défécation : *"Soit accomplie la **naissance** (...). Engrossée d'arbres aux croissances démentes, d'hydres (...) **accouchait** par le gosier, les aisselles, l'anus, (...) de la merde lui sortait du nez"*[2].

Pris dans sa relation mère-enfant, le texte se signale par une succession de naissances. **Souffles**, mis en abyme, se donne ainsi : *"Sur la table ce livre aux mille feuilles enceintes"*[3]. Le texte affiche sa féminité dans l'étalage de ses dimensions et potentialités multiples.

Cixous emploie souvent la métaphore stéréotypée de la maternité pour décrire la création littéraire : *"J'accouche. J'aime accoucher ... Une envie de texte ! (...). Mes seins débordent. Du lait. De l'encre. L'heure de la tétée. Et moi ? Moi aussi j'ai faim. Le goût de lait de l'encre"*[4]. Les termes décrivant le processus sont intentionnellement empruntés à des comparaisons somatiques. La femme traditionnellement reproductrice devient productrice au sens de l'acte créatif intellectuel : *"Cet accouchement m'aura surprise. Encore un de ces coups (...) dont les femmes ont (...) les secrets"*[5].

Si l'accouchement implique rhétoriquement une naissance, la **nudité** – elle – est une re-naissance. Rhétorique, érotique ; entre les deux, pivot dérobé du métagramme, *"le corps"*.

Le corps se libère des contraintes morales, sociales, intellectuel – les ..., il ose être lui-même, sans artifice, accomplissant ainsi une sorte de

---

(1) **Souffles**, p.68.
(2) **Ibid.**, p.47.
(3) **Ibid.**. p.152.
(4) **Entre l'écriture**, pp.40/41.
(5) **Souffles**, p.199.

qu'aussitôt lancée, nous puissions reprendre souffle et former un autre chant'[1].

La musicalité du chant suscite la gestualité dans la **danse**: *"J'écoute en moi le chant qui invite et fait danser'*[2].

La danse c'est l'absence de toute contrainte, un mouvement rythmique aux moyens d'expression illimités tels ceux de la vie. Tous les dynamismes de l'existence réprimés ou refoulés par le conscient, peuvent s'exprimer par la danse. Elle constitue, ainsi, une possibilité de décharge cathartique. Il y a donc libération des refoulements, inhibitions, interdits, tensions : *"**Danse** : le rythme de son corps à chaque seconde, l'élan, inscrit jusqu'en l'immobile suspens, le réveil dans le sommeil. Et celui de sa vie entière'*[3].

Les élans de la danse mènent aux élans du **vol**. Ce dernier exprime le fait qu'il s'est effectué une mutation ontologique dans l'être humain lui-même : *"Le **vol** exige la **métamorphose** de celui qui l'opère'*[4].

Le vol pourrait traduire la nostalgie de voir le corps se comporter en "esprit", de transmuer la modalité corporelle en modalité de l'Esprit : *"Il n'y a pas de pulsion qui ait été, depuis l'enfance, aussi souvent comprimée que la pulsion de vol'*[5].

Voler dans les airs est avant tout un acte de transcendance au sens jungien du terme. L'envolée évoque les efforts de libération des contraintes imposées : *"Une fois qu'elle a volé, la femme peut **tout franchir**'*[6], *"En vol se **libère** la femme primitive (...) épargnée par l'accablante religiosité masculine'*[7]. Le vol est également conçu comme un acte identitaire : *"Il me vient, tandis que je tourne autour du vol, cette phrase : "parce que je vole, je me sens femme"'*[8].

---

(1) **Souffles**, p.71.
(2) **Ibid.**, p.124.
(3) **Ibid.**, p.11.
(4) **Ibid.**, p.164.
(5) **Ibid.**, p.166.
(6) **Ibid.**, p.186.
(7) **Ibid.**, p.180.
(8) **Ibid.**, p.166.

ouvertures communicantes. Il assume une fonction épistémologique étant le signe de la réappropriation du désir du sujet producteur.

Le **pénis** évoque la source de vie, le principe de génération, la procréation, la force vitale, le pouvoir fertilisant masculin du monde ; bref, l'énergie au niveau physique, psychique et spirituel : *"son **pénis** – devait pousser non pas en appendice comme le pénis commun, mais en harmonie avec l'indivisible tout'*[1].

Paradoxalement, le phallus se trouve signe de féminité : *"J'ai dit pénis ? N'empêche qu'il fut le signe le plus heureux d'une infinie féminité'*[2]. Souvent, il revêt certaines formes métaphoriques : *"c'était un sceptre, – ou un arbre, ou une jeune et frémissante queue, ou l'hésitation d'une poussée entre plusieurs érections comme un long cou de reine qui brandit sa tête et l'offre à l'adoration'*[3].

Quant à l'**anus**, il multiplie les images de sodomie : *"ton **anus**, – enfin ! livre-le moi, si longtemps fermé, ce passage tant jalousé !'*[4], *"Et dans le rayonnement de son **cul**, je m'absorbe je ne sais combien de temps'*[5].

***Physicalisation textuelle :**

Le corps est traité plastiquement, musicalement et gestuellement. Coloré par la voix et par le geste, il devient **physicalisé**.

Les phrases de Cixous sont rapides, hachées, elles cernent, s'acharnent : *"je vais, je reste, je viens, je tarde, je comprends celle qui n'en finit pas et celle qui se précipite. Je monte je descends'*[6].

Cet univers de l'imminence pose l'oreille écrivante sur la musique respiratoire. Sans loi, seule sa musicalité, son euphonie comptent : *"un certain **rythme** des respirations'*[7], *"il faut l'aide d'une **musique** solennelle'*[8], et *"que s'excrète une seule longue phrase pour*

---

[1] **Souffles**, p.55.
[2] **Ibid.**, p.56.
[3] **Ibid.**
[4] **Ibid.**, p.69.
[5] **Ibid.**, p.71.
[6] **Ibid.**, p.196.
[7] **Ibid.**, p.40.
[8] **Ibid.**, p.71.

Voix ! un jet, – une telle voix, et j'irai droit, je vivrais. J'écris. Je suis l'écho de sa voix son ombre – enfant, son amante.

"Toi !" La voix dit : "toi". Et je nais ! – "Vois" dit-elle, et je vois tout ! – (...) Là ! c'est la voix qui m'ouvre les yeux, sa lumière m'ouvre la bouche, me fait crier. Et j'en nais'[1].

Cixous préconise l'intégration du discours dans le corps et dans la voix et du corps et de la voix dans le discours. La voix habite l'énonciation du texte, une voix désormais conçue comme une des dimensions de la formation discursive.

Nous assistons à la performance jouissive de la production même de la parole *"la voix fait mon corps'*[2]. Le texte devient le théâtre d'une **écriture vocale**. Ecrire vocalement c'est écrire la parole reliée au corps par la voix, par le rythme de la voix qui donne au langage sa prosodie, le rythme d'une musique humaine, musique affective : *"faire sonner les échos des voix mêlées'*[3], *"une musique organise les milliards de relations qui nous font chair'*[4].

Sans la **langue**, la parole est impossible. Sous son aspect positif, la langue symbolise les possibilités créatrices du langage ; la langue coupée ou absente est un symbole de **castration**, le Verbe ne pouvant plus créer : *"Je fus, suis **sans langue** (...) je fus (...) séparée de ma voix, le corps ici, la langue détachée se lamentant là'*[5].

Les **lèvres** se rapportent à la parole : *"à l'intérieur ne frémir que les lèvres pour s'attirer la voix'*[6]. Ayant trait à la sensualité, une grande lèvre pendante est un attribut phallique : *"ces lèvres si rarement réussies par la nature (...) aux contours ourlés finement, chaque lippe doucement gonflée comme une gousse de clémentine'*[7].

Le texte met à nu les sexes autant que la sexualité. Cixous a reconnu au corps une fonction subversive. Le bas du corps y prend une valeur topologique comme bas de la naissance, de la transformation, des

---

(1) **Souffles**, p.9.
(2) **Ibid.**, p.14.
(3) **Ibid.**, p.83.
(4) **Ibid.**, p.16.
(5) **Ibid.**, p.17.
(6) **Ibid.**, p.25.
(7) **Ibid.**, p.141.

créer ou détruire suivant l'intention de celui qui la manie : *"Voix ! se frayer à travers les âges sans s'user, à travers les parois coriaces des gorges fraîches, imposer l'unique couleur de son style aux voix des peuples cultivés"*[1].

Le Logos est le *"Logos Spermatikos"*, le *"Verbe qui ensemence"* des stoïciens, est l'esprit Créateur qui engendre : *"je suis l'enfant de la voix"*[2].

La voix donne une dimension corporelle et matérielle au texte. Cette matérialité est l'incarnation du texte dans le corps des personnages. La voix dit toujours plus que le Sé du personnage elle ne se contente pas de porter un message ou de caractériser l'état d'un personnage fictif, elle est aussi un Sa (une matérialité corporelle). Aussi délaissons-nous une sémiologie classique, pour laquelle la voix n'est que le simple Sé du personnage, pour une sémiologie de type barthésien. La sémiologie classique ne s'intéresse qu'à la fonction communicative de la langue et de la voix. La **sémiologie barthésienne**, au contraire, est sensible au "**grain de la voix**" : *"La sémiologie serait dès lors ce travail qui recueille l'impur de la langue, le rebut de la linguistique, (...) rien moins que les désirs, les craintes, les mines, les intimidations, les avances, les tendresses, les protestations, les excuses, les agressions, les musiques dont est faite la langue active"*[3]. Il s'agit de saisir cette corporalité de la voix nue qui est taillée dans la même étoffe que le corps (trans)parlant.

Cixous souligne le caractère inextricable du couple Voix/Ecriture : *"Ecriture et voix se tressent, se trament et en s'échangeant, continuité de l'écriture/rythme de la voix, se coupent le souffle, font haleter le texte ou le composent de suspens, de silences, l'aphonisent ou le déchirent de cris"*[4]. Aussi le portrait du personnage est-il un **portrait vocal**. Cette primauté de la voix sur le visage, ce perspectivisme sonore déplacent les données mêmes du perspectivisme ; celui-ci se prolonge en un portrait par la seule parole.

Soit l'incipit de **Souffles** : *"La voix dit : "Je suis là". Et tout est là. Si j'avais une pareille voix, je n'écrirais pas. Je rirais (...).*

---

(1) **Souffles**, p.75.
(2) **Ibid.**, p.14.
(3) BARTHES, R. : **Leçon**, Ed. Du Seuil, '78, pp.31/32.
(4) **La jeune née**, p.172.

*le temps qu'à bout de **bras** brandies des cymbales se heurtant à l'Opéra'*[1].

Pour Cixous, les femmes sont des "**êtres à mains**" qui ont toujours dû toucher pour comprendre. C'est la **main** qui prend contact, exécute : *"Cette **main** ne s'abattra pas sans briser à jamais l'enveloppe d'un corps'*[2]. Elle agresse, défend ou caresse : *"D'une main la frapper de l'autre main la caresser. Et d'une main elle tient sa robe blanche serrée contre son corps tandis que de l'autre main elle s'efforce de l'arracher'*[3]. Elle est ressentie comme un instrument de la puissance opérante et elle en est le symbole : *"Et Abraham étend la **main** et prend le couteau pour immoler l'... d'un nouveau corps amoureux'*[4].

Chez les musulmans, la "**Main de Fatma**" assure la protection divine : *"une **main de Fatma** (..) mais géante, dressée, les doigts collés (...), les bouts des doigts bien ronds'*[5].

La main, active et parlante, est à tel point liée à l'esprit qu'il existe un véritable **langage des mains** : *"Une main blanche, vient se poser avec des grâces de colombe, sur le bras désarmé d'elle-même, notre furie s'apaise et se rend (...). Dans l'intervention de la main on décèle l'influence de la poigne spirituelle'*[6], *"Je peux même, grandie par la douleur, poser doucement ma main sur sa tête, (dans mes doigts le tremblement complice d'un de ces désarrois qu'une femme sait communiquer à une femme sœur)'*[7].

Chaque province du corps joue tour à tour un rôle de premier plan. La hiérarchie entre ces segments n'est jamais fixe. Chaque segment devient alors le centre du mouvement dans une sorte de *"démocratie corporelle"*. La **voix** en tant que manifestation physique domine le texte cixousien. Dans le Nouveau Testament, Saint Jean évoque le *'Verbe qui était Dieu"* : *"O voix ! pouvoir !'*[8]. Par le biais de la voix, la parole peut

---

[1] **Souffles**, p.77.
[2] **Ibid.**, p.46.
[3] **Ibid.**, p.188.
[4] **Ibid.**, p.48.
[5] **Ibid.**, p.90.
[6] **Ibid.**, p.131.
[7] **Ibid.**, p.132.
[8] **Ibid.**, p.74.

***Pour une topologie du corps :**

La maîtrise du code est la condition de la maîtrise du corps et des fantasmes liés à ses images archaïques. Un discours articulé avec rigueur est la condition de cohérence et de sens du corps. Avant de dénommer et de classer les choses, la parole traite des lieux du corps avec le double ou triple sens qui la caractérise.

Dire : *"le corps"*, c'est fonder une hypostase, si l'on entend par là une totalité pure qu'il est possible de circonscrire, de limiter. Le corps est assemblage, construction, mise en tout problématique d'éléments auxquels le langage restitue l'épars. Le travail rhétorique se double ainsi d'un travail *"dialectique"* clivant pour unir, dispersant pour rassembler.

C'est par le détail que le corps humain va être saisi, montré, disséqué. Il y a des parties privilégiées qui sont souvent mises en scène, décrites. C'est comme si le langage avait pour effet de fragmenter cette matière sécable, de pulvériser cette chose-corps en l'appréhendant.

Ce corps est partagé, rassemblé et arpenté en tous sens. Singularité d'une chair qui s'anime en tant que bouche, mains, bras, etc. dans un renversement de la chaîne métonymique : l'organe devient le tout : *"Ici nous sommes faits de pièces et de morceaux"*[1].

Le discours du corps s'effectue par une mise en corps de la langue et ce processus de symbolisation lève le clivage entre le physique et le symbolique. Cette mise en texte du corps qui est une mise en corps du texte aboutit à la rencontre entre l'anatomique et le symbolique.

Le **bras** est souvent focalisé car il évoque spontanément l'activité et le travail, la capacité de créer. C'est un symbole de puissance dans l'action, de crédit d'influence et de possibilité de protection : *"je repose en cet instant aux creux de ses **bras** sous la forme d'un enfant"*[2].

Dans le texte, c'est le bras levé d'Electre qui ordonne le sacrifice à travers la main d'Oreste. C'est Dieu qui ordonne le sacrifice d'Isaac à travers le bras levé d'Abraham. Ainsi la métaphore essentielle de l'Opéra des souffles devient-elle le brandissement du bras : *"Le temps que monte la note à une hauteur inouïe, se firent jouir et languir les visions jumelles*

[1] Souffles, p.93.
[2] Ibid., p.84.

par tous mes **vagins** *célestes l'incorporer ?'*[1], *"chante mon* **con** *mon vierge corps mondial ma* **verge** *chanteuse'*[2].

Les **connecteurs** relient les signes grâce surtout au système des **regards** : *"moi tout œil et trou'*[3]. Le regard est l'instrument premier de l'interaction sans lequel aucun marqueur d'identité ne peut agir : regard porté par le sujet sur l'autre : *"Et je devine comment son bon* **œil** *les couve, et les encourage'*[4]. Il s'agit de savoir *"lire les* **yeux**'[5].

L'œil évoque la claire vision des choses par opposition à l'aveuglement de soi ; la lumière par opposition à l'ombre ; la clarté de la conscience par opposition aux ténèbres de l'inconscience : *"que me vienne une* **deuxième vue** *capable de capter les traces lumineuses que jettent dans la nuit des temps au lieu d'ombres et d'images les corps des textes délivrés'*[6].

Quant aux **sécateurs,** ils servent à distinguer les différents ensembles qui interagissent : *"Mon corps a un Secret. A qui se révéler ? Pas à moi. A l'amour. Pour qui démêler le rapport torsadé qui me tresse ensemble avec l'écriture, l'érotisme anal et t'aimer ?'*[7], *"mon corps (..) mon désir, - mon œuvre - : en chaque ligne, chaque courbe, chaque épaisseur pulpeuse des complexions, (...) chaque ongle chaque mèche chaque cil ailant chaque œil n'ai-je pas mis un soin passionné ?'*[8]

Une certaine dualité se détache : *"Si en moi* **deux** *mêmes mais égaux et semblables alternent et fusionnent, du patron je suis l'ensemble des contraires'*[9]. L'un et l'autre semblent régis par un mouvement dit de "**synchronie interactionnelle**" : *"L'un dans l'autre, je vis ensemble ces deux temps, à l'aide de ce corps changeant en toi, et d'une âme à plusieurs vues. L'un à l'autre se marient se donnent l'un à l'autre, l'un sens-né de l'autre'*[10].

---

[1] **Souffles**, p.120.
[2] **Ibid.**, p.126.
[3] **Ibid.**, p.15.
[4] **Ibid.**, p.92.
[5] **Ibid.**, p.33.
[6] **Ibid.**, p.217.
[7] **Ibid.**, p.215.
[8] **Ibid.**, p.116.
[9] **Ibid.**, p.176.
[10] **Ibid.**, p.36.

perdu sa vie normale ne peut communiquer avec elle que furtivement par une fenêtre ; de la sorte s'établit un couplage topologique opposant le lieu de la frustration et le lieu du désir. C'est une axiologie spatiale qui relaie l'axiologie organique, et aussi l'axiologie sociale, selon une trame de couples où s'opposent l'ici et l'ailleurs, l'intérieur et l'extérieur, le clos et l'ouvert, le dysphorique et l'euphorique, la privation et la jouissance : *"Blancs sont les murs de la vision. Et depuis la fenêtre croit voir des forêts mystiques et hautes comme des pyramides (...). Lieux lumineux. Lieux sans mensonge et sans vanité"*[(1)]. Mais le personnage se trouve engagé dans une praxis de vectorisation.

***Un processus de vectorisation :**

Dans le texte cixousien, le portrait est a priori refusé, ou plutôt constamment dérobé, dissimulé. Les modalités du récit qu'empruntent ces dissimulations poussent les ressources de la description aux limites de ses possibilités. Dans le débat cherchant à définir l'homme entre ce qu'il est et ce qu'il fait, **Souffles** opte pour la seconde réponse : il n'est de portrait qu'engagé dans l'action.

Dans ce sens on repense la notion de signes individualisés pour établir des séries de signes groupés selon un procédé de **vectorisation**. Celle-ci est un moyen de relier des réseaux de signes. Elle consiste à associer et à connecter des signes qui sont pris dans des réseaux à l'intérieur desquels chaque signe n'a de sens que dans la dynamique qui le relie aux autres. On distingue **trois grands types de vecteurs** : les **accumulateurs**, les **connecteurs** et les **sécateurs**.

Les **accumulateurs** sont conçus comme redondance et répétition du même Sé ou Sa. Par exemple, **Souffles** reprend et varie les mêmes attitudes corporelles notamment le coït ; soit cette prolifération de signes référant aux organes sexuels : *"Il me faut pour ne pas perdre une goutte du Tout un con cosmique"*[(2)], *"il faut que mes **couilles** distillent les sèves accourues de toute la terre (...) comment ouvrir assez, chaque pétale dérouler m'évaser pour recueillir le bouquet des spermes différents et*

[(1)] CIXOUS, H. : **Limonade tout était si infini**, Ed. Des Femmes, '82, p.229.
[(2)] **Souffles**. p.122.

réciproques où le corps est à la fois contenu (objet dans l'espace) et contenant (espace à explorer).

Entre l'espace et le corps naît une relation complexe soumise au principe de réversibilité. Celle-ci implique que le corps féminin puisse être métaphorisé comme lieu ou que le lieu se mue en entité corporelle par le biais d'une relation métonymique. Le portrait des personnages se confond avec la manière dont ils s'accordent avec ce qui les entoure, dont s'associent leur "**habitus**" sensoriel et leur "**habitat**".

Le corps atteint à son paroxysme une **dimension épique** dans **Le livre de Promethea**. Ce texte représente un débordement de toutes les limites. Le corps, libéré de ses entraves, est rivière et montagne. Ainsi Promethea sort-elle *"de son lit en écumant et c'est torrentiellement qu'elle tombe de toutes ses eaux bouillonnantes sur mon courant paresseux"*[1]. Aussi H veut-elle prendre la montagne dans ses bras et l'envelopper. Ainsi le corps à corps amoureux s'incarne-t-il en terre immense à labourer, en terre *"avec une mer le long de ses hanches"*[2], ou encore en pluie : *"je pleus. Je suis dans l'état d'humidité passionnée. J'écume"*[3]. Le corps est à la mesure du cosmos.

C'est le paradoxe de la **phantasia** de permettre la plus grande visualité discursive et de tendre à la fois vers l'irreprésentable. Les descriptions reposent sur l'exercice d'une phantasia que susciterait le discours mais qu'on ne saurait référer à une visibilité réelle ; c'est une scène virtuelle où le corps se livre à sa métamorphose esthétique : *"Tu ne seras plus jamais mort maintenant mais en métamorphose"*[4].

Dans la perspective bakhtinienne, un **chronotope** est une unité dans laquelle les indices spatiaux et temporels forment un tout intelligible et concret. L'action et le corps se conçoivent comme l'amalgame d'un espace et d'une temporalité. Le corps n'est pas seulement **dans** l'espace, il est fait **de** cet espace.

L'espace immédiat du personnage forme une sorte de prolongement et de second langage du corps. Par la fenêtre, le personnage peut voir la poésie du monde qui est dehors. La femme qui a

---

[1] **Le livre de Promethea**, p.57.

[2] **Ibid.**, p.157.

[3] **Ibid.**, p.94.

[4] **Souffles**, p.123.

Cixous met en scène et en discours l'instance du non-sujet (textualisée par *"mon corps"* ou, encore plus métonymiquement par les différents organes) tentant de se faire – si l'on peut dire – instance sujet textualisée par le *"je"* de la narratrice (encore que le pronom puisse être l'anaphorique des deux instances). La figure centrale et récurrente liée ici à l'instance non-sujet est celle de la **métonymie** constitutive de l'instance : le corps, partie du tout qu'est le sujet.

Dans le cas du non-sujet, instance dépendante du corps, la métonymie semble donc la figure logiquement élue ; le corps organise un monde fragmentaire dont les lignes de force sont reliées au corps même qui en est la source. Chacun des organes a sa propre personnalité indépendamment du personnage lui-même. L'organe est vu tel qu'il est, comme un instrument au-delà de tout tabou.

Si Cicéron définit l'**actio** comme l'éloquence ou le langage du corps, dans le texte cixousien, voix est donnée au corps afin qu'il se dise lui-même sans médiation. Il devient donc lui-même sujet d'énonciation : je est bouche, oreille, peau, dans une dynamique énonciative qui unit mouvement et discours : *"Peau je suis dedans cette peau-là, tendue entre ses lèvres et ses doigts"*[1]. Il y a dans cette phrase un double mouvement dedans/dehors, contenant/contenu ; il faut l'entendre comme un va-et-vient métonymique où *"je"* est peau, et où, simultanément *"je"* est dans la peau, avec la répétition de "peau" qui fait enveloppe autour de *"je suis"*. Le *"je"* énonciateur élit des substituts dont le paradigme contribue à délimiter l'instance du locuteur discursif et qui sont autant d'effacements de l'individu derrière le statut de porte-parole.

Souffles ne s'encombre pas des visions conventionnelles du corps imposées par les pudeurs d'une certaine culture. Le corps n'est plus l'éternel refoulé ; il est nommé dans son amplitude : *"être ma vivante cristallisation du plaisir (...) de n'être que ce corps aux fessiers drus, aux fibres fines et musicales"*[2].

Cette "**autobiologie féminine**" s'articule sur le fantasme du corps féminin comme espace réservé. La relation qui s'établit ici entre **espaces et corps** va parfois jusqu'à dessiner des figures réversibles d'inclusions

[1] CIXOUS. H. : **Le livre de Promethea**, Ed. Gallimard, '83, p.100.
[2] **Souffles**. p.126.

en abolissant la séparation qui tranche le corps du mot et le mot du corps, en inventant une langue de chair.

Le texte cixousien dramatise l'acte de langage-acte par excellence du corps parlant. Si, d'après Lacan, la langue quelle qu'elle soit, est une obscénité c'est parce que l'acte sexuel humain connote toujours l'acte de langage. L'acte sexuel, chez l'être parlant, pourrait n'être qu'un acte de langage : *"Tout est doté par mon acte d'une dimension supplémentai-re'*[1].

Chez Cixous, la figure du couple semble avoir disparu. L'univers fictionnel est délibérément **féminocentrique**, faisant maintes allusions à la physiologie féminine.

Nous n'hésiterons pas à parler d'"**écriture organique**" tant le corps et la précision de ses descriptions tiennent une place privilégiée. L'adjectif "*organique*" s'applique à ce qui est relatif aux organes du corps, ce qui provient des tissus vivants, se dit de ce qui concerne la constitution d'un être, d'un ensemble qui fait un tout. Cixous reconstruit le "**syllabaire charnel**", **l'alphabet organique**.

Les descriptions sont empreintes des **humeurs** d'un corps expressif. Les **sécrétions corporelles** contribuent à une généralisation de l'organique : *"Elle pouvait (...) lui vomir dessus. Elle en était à ne plus rien désirer que cette jouissance : **cracher, roter, éjaculer**'*[2], *"Leurs **sueurs** pas l'âcreté du sportif mais l'arôme de la sainteté'*[3], *"Ce **sang** n'est pas de mort. J'ai mes règles'*[4], *"je pleure, mes troisièmes **larmes**'*[5]. L'approche anatomique permet de métaphoriser le corps au plus près de la corporalité. C'est ainsi que le processus de l'écriture lui-même devient un fonctionnement physiologique.

Le texte manifeste l'instance de base liée au corps. Conformément à la sémiotique du sujet, l'instance de base attachée au corps sera dénommée **instance du non-sujet** ; tandis que celle qui se définit par la conscience et surtout le jugement, source de certitude, sera l'**instance du sujet**.

---

[1] **Souffles**, p.135.
[2] **Ibid.**, p.47.
[3] **Ibid.**, p.19.
[4] **Ibid.**, p.209.
[5] **Ibid.**, p.149.

non-femme (...). Que ça s'appelle femme est une ruse de poète'[1]. La construction de l'identité est une interaction qui met un sujet en relation avec d'autres sujets, avec des institutions, avec des corps, avec des mots.

L'identité, le sentiment d'être une femme tiendra à la cohérence entre la façon dont le sujet se sent femme (autoperception), dont elle le manifeste à autrui (représentation) et dont autrui lui signifie qu'il l'identifie comme telle (désignation).

"Jeune, la même toujours nouvelle, ma prime féminité'[2]. Quand les femmes se disent, c'est une pure affirmation du besoin de s'exprimer, de rompre le mur du silence, de franchir les barrières de la langue, avec la levée des censures sur le corps : *"il a séparé mon corps de tout. De tout désir'*[3], *"Gosse (...) j'avais dès mon aube reçu ma première leçon de silence, de l'homme de biens, mon père. Ce que j'éprouvai d'une splendeur ravissante fut appelé hideux. (...) ils nous emmaillotent, ils nous dérobent à nos propres yeux'*[4].

Selon Cixous, c'est en écrivant son corps que la femme pourra inventer une écriture différente : *"A censurer le corps on censure du même coup le souffle, la parole. Ecrire, acte qui non seulement "réalisera" le rapport dé-censuré de la femme à sa sexualité, à son être-femme (...) qui lui rendra ses biens, ses plaisirs, ses organes, ses immenses territoires corporels tenus tous scellés... Ecris-toi : il faut que ton corps se fasse entendre. Alors jailliront les immenses ressources de l'inconscient. Enfin va se déployer l'inépuisable imaginaire féminin'*[5].

Pour être totalement femme, pour se reconnaître et être reconnue comme telle, il faut investir ce paramètre identitaire qu'est le sexe féminin comme un axe privilégié de définition de soi : *"Ecoute, très pure matrice pleine de chairs différentes'*[6].

N'y a-t-il pas éclosion, dans l'œuvre de Cixous, d'une possible réconciliation entre le corps et son mot ? La question du symbolique pourrait, peut-être, commencer à se penser autrement en levant la barre,

---

[1] **Souffles**, pp.38/39.
[2] **Ibid.**, p.211.
[3] **Ibid.**, p.145.
[4] **Ibid.**, p.167.
[5] **La jeune née**, pp.179/180.
[6] **Ibid.**, p.66.

***Un syllabaire charnel :**

Cixous tente de nommer le corps, le dire, le faire parler à tel point que son texte se déploie comme une véritable épopée du corps. Il convient d'examiner le principe qui nourrit ce processus. Le corps écrit, est écrit ; autrement dit, il s'(écrit) pour autant qu'il prend en compte le passif de cet écrire et, loin de l'oblitérer, le traite en matière d'écriture. C'est en ce sens que, avec les livres de Cixous, l'écriture du corps, en somme, ne va pas sans le corps de l'écriture : à savoir le récit des aléas de son élaboration.

"Et le verbe s'est fait chair ... ", ici, ce n'est plus au verbe de se faire chair mais au corps de se faire verbe pour que la vie, la chair parlent enfin. Le corps se fait langue tout comme la langue est corps, comme si la fusion entre corps et signe s'opérait : *"Je me figurais la phrase elle-même sous les traits flous d'une grande et svelte mariée (...) : qu'une phrase puisse être une personne et venir à moi sous son nom en excitant mon corps (...) qu'il se passe entre nous des choses aussi renversantes et brutales qu'entre (...) les sexes sur leurs gardes"*[1].

Sur une scène où il se donne en spectacle, le corps devient emblématique de la question du sens et du signe. C'est la rencontre de ce que F. Dolto appelle *"l'image du corps"* qui est langage, et du *"schéma corporel"* qui est le corps[2].

Le postulat de la figurativité du discours a pour corollaire le postulat de la discursivité de l'image. Ecrire le corps et donc travailler à lui donner une pensée, un esprit et un imaginaire, c'est-à-dire une métaphore, est relégué dans le **fantasme**. Le langage verbal ne suit pas vraiment le langage viscéral. Entre l'un et l'autre il existe une rupture. C'est pourquoi il subsiste du non-verbal et du pré-verbal dans notre langage.

Si la question de l'écriture et de l'identité est posée dans le langage verbalisé, elle se trouve aussi dans ce langage préverbal et paraverbal qu'est le langage du corps.

""Est-ce que c'est une femme ?" Question qui ne sait plus se poser (Cet être je dois la décrire) – Est plus qu'une femme. N'est pas une

---

[1] **Souffles**, p.51.
[2] DOLTO, F. : **Au jeu du désir. Essais cliniques**. Ed. Du Seuil, '81, p.320.

Chapitre I

Et le Corps s'est fait Verbe

"Son corps était une langue qu'il maîtrisait, caressait."[1]

"je ne peux écrire qu'avec le corps, à partir de ce que je sens. Le corps est ma source"[2], déclare Cixous. Elle situe dans le corps la "source" de l'écriture : *"Un jour j'étais traquée, assiégée, prise ... J'étais saisie. D'où ? (...). D'une région dans le corps ... Ecrire me saisissait, m'agrippait du côté du diaphragme, entre le ventre et la poitrine, un souffle dilatait mes poumons et je cessais de respirer ... une force gaie"*[3].

Créer c'est se laisser travailler dans sa pensée et aussi dans son corps, ou du moins dans son Moi corporel, ainsi qu'à leur jonction. Tout le secret est dans la conjonction, dans le ET lequel produit – dans la langue – **la copulation du corps et de l'esprit**, de l'âme. C'est une sorte de *"corporalité psychique"*. Le corps travaille iconiquement la pensée et exerce une influence structurante sur la production verbale par ses caractéristiques rythmiques : *"(donne, donne le rythme, qui m'entraîne avec toi)"*[4], *"Son Souffle me cadence"*[5].

---

[1] **Souffles**, p.83.
[2] ROSSUM GUYON, F. V. : "A propos de Manne. Entretien avec H. Cixous" in COLLECTIF : **H. Cixous, Chemins d'écriture**, Ed. Presses Universitaires de Vincennes, Université de Paris VIII, '90, Rodopi, Amsterdam, Coll. "L'Imaginaire du texte", p.229.
[3] **Entre l'écriture**, p.22.
[4] **Souffles**, p.69.
[5] **Ibid.**, p.210.

*"Au **Masculin**, correspond le **Logos** créateur rationnel qui, par un jugement logique, estime, analyse, critique et organise aussi bien les valeurs spirituelles que matérielles (...). Au **féminin**, correspond l'**Eros** instinctif (...) et irrationnel, qui désire ardemment l'harmonie des oppositions ("éros" vient de "erein": "désirer passionnément l'union")*"[1]. Une évolution du corps-esprit ne saurait s'accomplir que par la conjonction harmonieuse du Logos et de l'Eros : "*J'étais capable d'échafauder les hypothèses les moins scientifiques mais plausibles poétiquement par souci d'épargner ce corps. Aussi cher que le mien*"[2].

Le corps-esprit est par excellence sujet de l'écriture, au double sens du génétif, passif-actif : matière à écriture, producteur du texte : "*crie-moi écris-moi*"[3]. Le corps se fait écriture et c'est le texte dans son mouvement qui produit le sens ; d'autre part, le texte finit par faire lui-même office de corps.

Parallèlement, il serait requis de s'efforcer à **une lecture au corps à corps avec l'œuvre**. Le lecteur doit apprendre à voir et à sentir le rythme dans le mouvement, à suivre à la trace le souffle, la voie/voix du texte (é) mis en scène.

"*C'est le corps dans la voix qui chante*"[4]. La parole romanesque est conçue comme le lieu des activités langagières attribuées aux instances narratives, lieu où se manifestent les compétences de ces "êtres de papier" dès lors dotés d'un faire linguistique capable de les placer dans une relation intersubjective qui les insère à l'intérieur de représentations et de valeurs promues par la visée idéologique du texte. Cela implique un travail sur la langue, sur le corps de la langue car la langue est bien un corps : **le Verbe s'est fait chair**, l'écrit fait corps aussi l'analyse restera-t-elle toujours attentive à l'ensemble langage/corps en observant leurs relations intrinsèques.

---

[1] DE LA ROCHETERIE, J. : **La symbologie des rêves. Le corps humain**, Ed. Imago, '84. pp.19/20. Souligné par l'auteur.
[2] **Souffles**, p.139.
[3] **Ibid.**, p.126.
[4] BARTHES, R. : **Essais critiques**, Ed. Du Seuil, '72, p.62.

Si **Souffles** a retenu notre attention c'est qu'il est emblématique d'une certaine logique de notre rapport fantasmatique au Corps, des médiations par lesquelles ce rapport se module : *"elles sont capables de performances corporelles (...). Les personnes sont alors contraintes par l'ordonnateur de réaliser les **fantasmes** que celui-ci leur impose, sans qu'elles puissent lui résister"*[1].

L'art de l'écrivain consiste à **vectoriser le corps** en passant d'un foyer à l'autre, en créant une **dramaturgie du corps**. Le texte s'appuie souvent sur le système conventionnel des émotions et des attitudes, donc sur la **rhétorisation** du corps. Maingueneau introduit la notion d'"**incorporation**" pour designer l'intrication essentielle d'une formation discursive et de son ethos à travers le procès énonciatif.

*"moi, **l'esprit** de cette performance moi-même muscles brûlants doigts parfaitement justes"*[2] : **l'esprit**, l'autre versant du couple corps-esprit, est un discours qui prend pour objet apparent le langage mais qui parle en fait du corps. Ce discours fait semblant de parler à partir d'un des nombreux codes qui organisent le fonctionnement de la pensée. L'esprit est ainsi le prototype des discours à double entente. Il joue du code et il s'en joue, pour en vérité parler à partir du corps et de ses lieux, et pour traiter du corps comme objet inévitable de tout discours.

En fait, le latin possède deux mots pour désigner l'âme : ***"animus"***, venant du grec ***"anemos"*** (vent) évoque l'idée de *"souffle de l'esprit"* tandis que ***"anima"*** implique la notion de "principe de vie" (animer, animation). L'animus est la représentation du Masculin que chaque femme porte en elle et, en tant que fonction psychologique de virilité, sa partie forte au moyen de laquelle elle s'efforce de s'affirmer. C'est l'animus qui préside à l'orientation de sa vie spirituelle : *"Le sexe sa double essence son âme énigmatique"*[3]. La psyché humaine contient en elle-même le Masculin et le Féminin : *"Mi-masculine, mi-féminine"*[4]. Le discours de l'esprit débouche donc sur la notion de ***"bisexualité"*** pierre de touche de la pensée cixousienne.

---

[1] **Souffles**, p.133.
[2] **Ibid.**, p.72.
[3] **Ibid.**, p.115.
[4] **Ibid.**, p.159.

l'autorité séparante'[1] ou *"La venue à l'écriture"* : *"J'ai eu cette chance, d'être la fille de la voix'*[2], ou **Souffles** : *"Que ta voix vienne baigner mes organes et bousculer mon cœur'*[3].

A plusieurs reprises, Cixous souligne le lien existant entre l'écriture et le corps : la spécificité de l'écriture féminine qui naît du corps, doit passer par l'expression, le chant du *"corps interdit"*. Pendant des siècles, le corps de la femme a été méprisé, entouré de silence, de tabous, d'interdictions d'où un sentiment de honte, de *"pudeur féminine"* : *"nous sommes séparés de nos peaux, les parties de nos corps nous sont défendues, on nous éloigne de nos propres trous ; on nous déporte à cinq mille lieues de nos sexes (...) aussitôt commence (...) l'affreux apprentissage des* ***hontes*** *(...). Certaines pratiques produisent (...) une secousse corporelle ou mentale, et qu'ils appellent* ***honte****"*[4].

Si elle veut s'affranchir de l'oppression, **la femme doit écrire au ras de son corps sexué**. Cixous met l'accent sur la différence sexuelle comme élément structurant du discours, c'est-à-dire la femme en tant que construction socio-sexuée.

L'auteur écrit sous la tutelle du couple : corps/esprit ; en fait il y aurait peu de sens à distinguer la corporalité de la spiritualité. Toutes les régions du corps sont concernées et signifiantes. Chaque région est utilisée comme moyen et étape dans un récit gestuel, verbal. Le sujet n'est pas représenté par un moi corporel et psychique fixe, mais un **corps-esprit** qui évolue en se recomposant selon les besoins de la narration.

On n'a jamais cessé de répéter, de toutes les manières, que le corps, à sa façon, parle, qu'il produit du sens, institue des codes, fonctionne comme un langage, avec ses signes, son lexique, sa syntaxe, sa logique, sa rhétorique propres. Il s'agira d'une analyse du corps parlant, c'est-à-dire du corps pensé et décrit comme un langage, des expressions corporelles traitées sur le mode d'actes discursifs.

---

(1) CLEMENT, C. – CIXOUS, H. : **La jeune née**, Ed. Christian Bourgois, '75, p.172.
(2) CIXOUS, H. : "La venue à l'écriture" in **Entre l'écriture**, Ed. Des Femmes, '86, p.31.
(3) **Souffles**, p.76. (4) **Ibid.**, p.167.

traduise son expérience des relations avec autrui et le sens qu'elle a de sa propre identité : *"Un peuple féminin se démène et trouble son désir de paix. On a envie de pleurer. De vider le corps. Il suffit qu'une fille me hante pour que toutes les figures qu'elles et moi et nos antimois pourrions avoir proposent ensemble nos milliers de troubles visages"*[1].

H. Cixous représente un point de référence important pour les femmes désireuses de trouver dans l'écriture une dimension perméable à leur inconscient, à leurs sensations, au langage de leur corps, à leur *"discorps"* selon le mot-valise de Ricardou (discours-corps)[2].

Pour Cixous, *"écriture de femmes"* et *"écriture féminine"* *"sont deux notions différentes. Il y a des femmes qui écrivent (...) sans aucune féminité (...) sans aucune conscience et ouverture à la différence"*[3]. Il s'agit d'explorer librement **la féminité**, de re-valoriser le féminin trop longtemps occulté, déformé par la loi du système patriarcal. Il revient désormais à la femme de se ressourcer en elle-même et de renouer heureusement avec son corps, son désir, sa jouissance : *"nous pouvons affirmer (...) que la contrée de la **féminité** nous réserve les plus éclatantes révélations, qu'en tout être qui adore s'ouvre le bon abîme, la profondeur où s'abrite l'amour"*[4].

La femme trouve dans **l'écriture le support identitaire** : *"tu es moi qui me cherche en m'écrivant"*[5].

Cixous préconise la nécessité d'une topique qui fait du discours le porte-parole d'une réalité non-verbale : le corps.

Le premier chemin va de la question de l'identité, et par conséquent de l'identification, à **la voix**. En fait, dans la multiplication et dans le croisement des histoires qui tissent le Moi, au milieu resurgit la Voix. Que ce soit dans **La jeune née** : *"La Voix, chant d'avant la loi avant que le souffle soit coupé par le symbolique par le langage sous*

---

[1] **Souffles**, p.150.
[2] Cf. "Vers le discorps" in RICARDOU, J. : **Nouveaux problèmes du roman**, Ed. Du Seuil, '78, Coll. "Poétique", p.223.
[3] Entretien avec H. Cixous (Mai '91) in CREMONESE, L. : **Dialectique du masculin et du féminin dans l'œuvre d'H. Cixous**, Ed. Didier Erudition, '97, p.140.
[4] **Souffles**, p.148. Désormais, sauf indication contraire, c'est nous qui soulignons.
[5] **Ibid.**, p.213.

SOUFFLES D'HÉLÈNE CIXOUS : UN "DISCORPS" OU LE CORPS TRANSPARLANT

NADIA MAHMOUD HAMDI *

****

Introduction

"Je suis entrée en Inde intérieure et musicale par le corps transparlant des femmes."[1]

L'œuvre d'Hélène Cixous (1935) , aujourd'hui en pleine expansion est d'ores et déjà considérable : fictions, essais, proses lyriques, pièces de théâtre, articles de critique littéraire, entretiens, scénario de film ; il y est un immense travail sur la langue et sur la forme.

Nous avons choisi d'étudier **Souffles**[2] considérant cette fiction comme paradigmatique des options esthétiques et idéologiques qui s'ouvrent à l'écrivain . C'est le récit d'une femme qui se débat pour désenchevêtrer sa voix de celles des autres et pour trouver un langage qui

* Professeur-adjoint à la faculté de Jeunes filles – Université d'Ain Chams.

(1) Entretien avec H. Cixous par HASSOUN, P. – MAILLET, C. – RABANT, C. : "L autre sexe" in **Patio** № 10, Mars '88, p.69.

(2) CIXOUS, H. : **Souffles**, Ed. Des Femmes, '75.



ملخص
قالب السونيتة فى النص العربى

د. خالد عباس حسب ربه*

يتناول هذا البحث محاولات نقل قالب السونية سواء فى إطارها الإنجليزى (أو الشكسبيرى)، أو فى إطارها الإيطالى (أو البلوتاركى) إلى الشعر العربى.

وينقسم البحث إلى قسمين رئيسين، يحلل أولهما محاولات أحمد زكى أبو شادى ولويس عوض فى تجربتهما الرائدتين لكتابة سونيته عربية، حيث جاءت محاولة الأول من خلال استخدامه الفصحى، بينما لجأ الثانى إلى العامية المصرية، أما القسم الثانى فيتناول بالتحليل ترجمة جبرا إبراهيم جبرا لأربعين من سونيتات شكسبير إلى العربية ثم يقارن بينها وبين ترجمة بدر توفيق للسونيتات الكاملة لشكسبير. ويتخلل ذلك مقارنات مع ترجمة واحدة من أشهر سونتيات شكسبير (سونتيه١٨) لحجاج ومحمد عنانى وفطينة النائب.

يخلص البحث إلى أن محاولات نقل قالب السونتية إلى الشعر العربى لم تأت موفقة فى أغلبها باستثناء ترجمة النائب، وذلك لأن الشعراء العرب لم يولوا الشكل الشعرى بإيقاعاته وموسيقاه أهمية كبيرة رغم أنه المحك الأساسى فى نجاح هذا القالب الشعرى، إذجاءت معظم الترجمات نثرية، بل أنها بلغت في بعضها درجة مفرطة من النثر الجاف المجافى لروح الشعر، ومع ذلك فإن محاولة النائب الموفقة تكشف عن الثراء الشعرى للعربية فى تقبلها لأشكال شعرية عالمية مع احتفاظها بخصوصيتها البلاغية المتميزة.

مدرس بقسم اللغة الإنجليزية . كلية الآداب . فرع بنى سويف ، جامعة القاهرة

6. "إذا كان لسوينتات شكسبير أن تعرف فى اللغة العربية، لم يكن لى بد من الاختيار. وأغلب الظن، فى نظرى، فى اختيارى هذه الأربعين، أننى لخترت لا أروعها فقط، بل أهمها أيضاً."
7. "ولكن مهما تكن التجربة التى انطلقت منها هذه السوينتات، ومهما تعكس من تفاصيل معينة فى حياة صاحبها، فإن أهم ما فيها، فى خاتمة المطاف، هو روعتها الشعرية المحض: صورها وكنايتها ومجازاتها، وموسيقاها وإيقاعاتها."
8. "الواضح أن الترجمة الأخيرة هى أفضل الترجمات، رغم إضافاتها الكثيرة إلى نص شكسبير؛ بسبب إيقاعها المتد (بحر الكامل) ورصانة مصطلحها العربى، فالمترجمة شاعرة مفطورة، ولا شك أنها أفادت كثيراً من ممارستها فن الشعر فى التحكم فى عدد الأبيات وإحكام القافية. ولقد ترددت طويلاً قبل أن أقرر إدراج ترجمتى التى تمثل مرحلة مبكرة من مراحل عملى فى هذا الحقل؛ إذ أننى كنت حريصاً على إخراج نص شكسبير دون زيادة أو نقصان ... ".

Works Cited :

Barnes, T.R. (1967). *English Verse: Voice and Movement from Wyatt to Yeats* (Cambridge: at the University Press).

Boyce, Charles (1996). *The Wordsworth Dictionary of Shakespeare* (Hertfordshire: Wordsworth Editions Ltd.)

Clement, Wood, ed. (1992). *The Complete Rhyming Dictionary* (New York: Dell Publishing).

Cruttwell, Patrick (1969). *The English Sonnet* (Writers and Their Work: No. 191).

Gesner, George, ed. (1982). *The Complete Poems of William Shakespeare* (New York: Avenel Books).

Spiller, Michael R.G. (1992). *The Development of the Sonnet* (New York: Routledge).

أحمد زكى أبو شادى. (١٩٢٦) مسرح الأدب، القاهرة: مطبعة التعاون.

ـــــــــــ. (١٩٢٨) وحى العام. القاهرة: مطبعة التعاون.

بـــــدر توفيــق. (١٩٨٨) سوينتات شكسبير الكاملة، القاهرة: دار أخبار اليوم.

جبرا إبراهـيم جبرا. (١٩٨٣) السوينتات، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

صـــفاء خلوصى. (١٩٨٦) فن الترجمة، القاهرة: الألف كتاب – الثانى: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

لويـــس عـــوض. (١٩٨٦) بلوتولاند، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط.

محمد عنان. (١٩٩٦) فن الترجمة، القاهرة: الشركة المصرية العالمة للنشر، لونجمان، ط٣.

enough to perform the task. On the other hand, though he himself is a poet, Tawfiq's translation of Shakespeare's complete sonnets in unrhymed, dry prose is, indeed, a loss for him and for Arabic poetry. This is due to the translator's rendering of the content literally without caring about the form. Sticking to the original meaning (SL) in translation is, of course, no fault. However, the fact that conveying a meaning into a different language (TL) and a different culture requires maximum understanding of the points of communication as well as those of alienation should bot be ignored. This is the translator's burden that he should well bear. Set against Jabra, who is more accurate and elevated, Tawfiq is less daring in making good use of the rich structures and forms of his mother tongue. In brief, his work almost lost the spirit of Shakespeare's poetic touches. Worse still, his recurrent mistakes of meaning are serious and unpardonable.

Notes :

1. "ومن العجيب أن القارئ العربى المطلع على الإنجليزية يحس بروح شرقية فى هذه السوينتات على تباينها."

2. "نشأت السوينت فى إيطاليا فى القرن الخامس عشر وسمت منزلتها فى نهايته، وبلغت غاية جمالها الموسيقى فى نظم بترارك ودانتى ... . وموضوع السوينتة سواء القديمة أو العصرية لا يشمل سوى مبحث واحد يذكر الشاعر خلاصته فى مستهل نظمه، ثم يشرحه وينوع فى شرحه فى كل بيتين مراعيا براعة المقطع كما راعى براعة الاستهلال."

3. "لما جاء دور شكسبير تمكن بعبقريته من الإبداع الكل متجرداً من كل تكلف محافظاً على وحدة الموضوع التى هى أساس فكرى للسونيتة، مقتصراً على أربعة عشر بيتاً، بينما ألف له أوزاناً خاصة هى قريبة من لغتنا – إن جازت لنا المقارنة – من أوزان بحر المديد ما بين بسط وقبض وتنويع، وهذه مقارنة تقريبية بطبيعة الحال ...".

4. "ولويس عوض يعلم أن السوينتة قالب فى الشعر الأوربى متحجر وقديم ولا يجوز العبث به على هذا النحو فهى منذ أن ابتكرها بترارك صاحب لورا فى العصور الوسطى إلى هذه اللحظة تكتب بالإيامب أى الرجز، فى كل بيت من أبياتها عشرة مقاطع (أقرب شىء إلى ذلك قولك متفعلن متفعلن متفعل) ... ولا يعرف فى تاريخ اللغة خروج خطير على نظام القافية فى السوينتة إلا فى سوينتة كتبها وردزويرث بالشعر المرسل، أى الموزون غير المقفى، ولكن ورديزورث رغم هذا التجديد احتفظ بسائر القيود العروضية."

5. "السوينت شكل فنى لقصيدة يتكون كل سطر فيها من عشرة مقاطع صوتية، ولقوافيها نظام خاص يلتزم به الشاعر: تنقسم السوينت فى داخلها إلى أربعة مقاطع، يتكون كل من المقاطع الثلاثة الأولى من أربعة سطور، ويتكون المقطع الأخير من سطرين."

time decays?" Jabra says: أبواب الصلب القوية ينخرها الزمن؟ and Tawfiq says, والبوابات الصلب ليست قوية بما يكفيها لمجابهة الزمن الذى يفنيها؟. This ten-word rendering against Jabra's five-word asserts that Tawfiq is undeniably redundant. His distortion of Shakespeare's images reaches its peak when he altogether misreads the original. In Sonnet no. 27, line 11, he misreads "ghastly night" for "ghostly night" the result of which he translates it as ليلة شبحية, and in sonnet no. 35, lines 13-14, he insensibly misinterprets "accessary", a Shakespearean spelling for the legal term "accessory", meaning a partner in a crime, and so he translates "That I am accessary needs must be,/ To that sweet thief which sourly robs from me," as:

فلابد أن أصبح من الضرورات الإضافية
لذلك اللص الجميل الذى يسرقنى بهذا الأسلوب الكريه

In line four Tawfiq translates, "Bare ruined choirs, where late the sweet birds sang" as آلات عزف عارية محطمة، غنت عليها الطيور الأثيرة ذات يوم. One wonders how could birds sing through musical instruments? Or how could instruments be "naked" or "covered"? Jabra is undoubtedly more logical: منصات جرداء مهدمة، كانت الطيور العذبة يوما ترتل فيها though he attributes sacredness- not found in the original - to the birds by using the word ترتل. In Sonnet no. 19 Tawfiq misinterprets the second pronoun from the very beginning of the sonnet taking it to be a third pronoun, thus missing the whole significance of the original sonnet. This is simply because he fails to recognize the comma after the word "Time". One of the serious mistakes of the translator is his reading of "doctor-like" in Sonnet no. 66, lines 9-12, as "dictator-like".

No doubt, Abu Shadi and Awad daringly attempted to render the Western form of the sonnet into Arabic poetry, hoping to enrich it and modernize its metres and rhymes. However, none of them was able to render the poetic form appropriately. Comparably, Al-Na'ab, the translator of a single Shakespearean sonnet, proved quite successful in attaining such an end. Though much less productive, she deftly proves that the sonnet-form is conveyable into non-Western languages if the poet or translator is talented

ولن تفقدى فيه نور الجمال
ولن يتباهى الفناء الرهيب
بأنك تمشين بين الظلال
إذا صغت منك قصيد الأبد
فما دام فى الأرض ناس تعيش
وما دام فيها عيون ترى
فسوف يردد شعرى الزمان
وفيه تعيشين بين الورى

لكن صيفك سرمدى ما اعتراه ذبول
لن يفقد الحسن الذى ملكت فهو بخيل
والموت لن يزهو بظلك فى حماه يجول
ستعاصرين الدهر فى شعرى وفيك أقول:

ما دامت الأنفاس تصعد والعيون تحدق
سيظل شعرى خالداً وعليك عمراً يغدق.

Al-Na'ab's translation is indisputably the finest with the admission of Enani, a competent translator of a number of Shakespeare's plays into Arabic in verse, because of, he points out, its:

> **... slow rhythm (Al-Kamel metres) and dignified Arabic vocabulary. That she is a talented poet must have helped her considerably in managing the number of lines and mastering the rhymes. I hesitated long before including my own version of this sonnet that represents an early stage of my work. At that time, I was decidedly mindful of producing Shakespeare's text with no addition or omission.[8]**

Indeed, the greater number of English sonnet rhymes (abab cdcd efef gg) makes it a less demanding form than the Italian sonnet, and this is counterpoised by the complication raised by the couplet, which must epitomize the impact of the preceding quatrains. This is adeptly accomplished by Al-Na'ab who was able to produce a fourteen-line sonnet in Arabic, exactly following the original rhyme scheme.

Tough Tawfiq is best known as chiefly a poet, his translation is almost the least poetic of all the above Arabic pieces. Though each translation retains its spirit and stylistic pulse, Tawfiq's does not, for example, stand much the comparison with Jabra's, which is comparably more elevated, tuneful and accurate. In Sonnet no. 65, line 8, Shakespeare says, "Nor gates of steel so strong but

Tawfiq

هل أقارنك بيوم من أيام الصيف؟
إنك أحب من ذلك وأكثر رقة.
الرياح القاسية تعصف ببراعم مايو العزيزة،
وليس فى الصيف سوى فرصة وجيزة.

تشرق عين السماء أحياناً بحرارة شديدة،
وغالباً ما يصير هذا الوهج الذهبى معتماً؛
والروعة بأسرها تتلاشى عنها روعتها يوماً ما،
بالقدر أو بالطبيعة التى قد تتغير دورتها بلا انتظام:

لكن صيفك الخالد لن يذوى أبداً
أو يفقد ما لديه من الحسن الذى تملكه،
ولا الموت يستطيع أن يطويك فى ظلاله
عندما تكبر مع الزمن فى الأسطر الخالدة.

فما دامت للبشر أنفاس تتردد وعيون ترى،
سيبقى هذا الشعر حياً، وفيه لك حياة أخرى.

Jabra

أبيوم من أيام الصيف أشبهك
لأكثر جمالاً أنت وأشد اعتدالا.
فالرياح العتية تجنى على براعم آيار الحبيبة
وعقد الصيف ما أقصر أجله!
وعين السماء آنا تشرق بقيظ ملتهب
وآنا فى صفحتها الذهبية يخبو البريق،
وكل حسن عن الحسن يوماً يفترق
فاقداً زهوه بطارئ أو بمجرى الطبيعة المتقلبة:
أما صيفك الأبدى فلن يسرى فيه الذبول
ولن يفقد الحسن الذى تمتلكه،
ولن يفخر الموت بأنك تطوف فى ظله،
حين تعاصر الأزمان فى أبيات خالدة:

فما دام فى الناس رمق وفى العيون بصر
هذا القصيد سيحيا، وينفخ فيك الحياة.

Compared to the above, here are two poetic translations - both included in Enani (1996, 154) - the first by Muhammad Enani, published first in the daily Egyptian *Al-Missa* (*Evening Paper*), 1962, and the second by Fatina al-Na'eb (quoted originally in Khulsi, 1986, 35):

Enani

ألا تشبهين صفاء المصيف
بلى أنت أحلى وأصفى سماء
ففى الصيف تعصف ريح الذبول
وتعبث فى برعمات الربيع
ولا يلبث الصيف حتى يزول
وفى الصيف تسطع عين السماء
ويحتدم القيظ مثل الأتون
وفى الصيف يحجب عنا السحاب
ضياء السماء وجمال ذكاء
ومنا من جميل يظل جميلا
فشيمة كل البرايا الفناء
ولكن صيفك ذا لن يغيب

Fatina al-Na'eb

من ذا يقارن حسنك المغرى بصيف قد تجلى
وفنون سحرك قد بدت فى ناظرى أسمى وأعلى
تجنى الرياح العاتيات على البراعم وهى جذلى
والصيف يمضى مسرعاً إذ عقده المحدود ولى

كم أشرقت عين السماء بحرها تتلهب
ولكم خبا فى وجهها الذهبى نور يغرب
لا بد للحسن البهى عن الجميل سيذهب
فالدهر تغيير وأطوار الطبيعة قلب

Jabra seems attentive to the formal aspect of the sonnet. His conclusion (1983, 22) is that, "Whatever the experience from which the sonnets or the details of the life of its maker came out, the most important point about them in the end is their pure poetic exquisteness: their images, metonymies, figures of speech, music and rhythm."[7]

Tawfiq, the first Arab poet to translate the complete sonnets of Shakespeare, emulates the exact outer shape of the Shakespearen sonnet: three quatrains and a couplet, while Jabra's does not: a twelve extended lines and a couplet without a clear-cut division is his shape. More serious is that both translators render the sonnet form in prose, a great loss to both the original, and Arabic, poetry. Holding a comparison between the two translators' rendering of Shakespeare's Sonnet no. 18, as an example, would be revealing. The original poem reads:

> Shall I compare thee to a summer's day?
> Thou art more lovely and more temperate:
> Rough winds do shake the darling buds of May,
> And summer's lease hath all too short a date:
>
> Sometime too hot the eye of heaven shines,
> And often is his gold complexion dimmed,
> And every fair from fair sometime declines,
> By chance, or nature's changing course untrimmed:
>
> But thy eternal summer shall not fade,
> Nor lose possession of that fair thou ow'st,
> Nor shall death brag thou wand'rest in his shade,
> When in eternal lines to time thou grow'st.
>
> So long as men can breathe or eyes can see,
> So long lives this, and this gives life to thee.

Here are the prose translations of this sonnet by Tawfiq and Jabra:

unacademic in introducing his translated version of Shakespeare's complete sonnets, Tawfiq (1989, 9) restricts the definition of the sonnet form to that of Shakespeare's without making known that it is merely one, though major, form of this poetic genre:

> The sonnet is a type of a poem where each line consists of ten vocal syllables. Its rhyming has a definite scheme that the poet should abide by. The sonnet is internally divided into four stanzas; each of the first three is a quatrain while the last is a couplet.[5]

Justifying his choice of only forty sonnets to translate, Jabra (1983, 29) says, "If Shakespeare's sonnets were to be known in Arabic, I had no choice but to select. On rendering these forty pieces sporadically over a number of years, I assume that I have chosen not only the most exquisite, but also the most important ones."[6] Besides being integrated, these forty sonnets, he believes, represent the core of the sequences as a whole. He also proclaims that he tried to translate the complete sonnets, but was afraid they needed tiring explanation that might kill poetry in them. This does not deny the fact that although each sonnet was an independent poem, partly conventional in content and partly self-revelatory, the sequences had the added interest of providing something of a narrative development. Crutwell (1969, 22) is, no doubt, right on concluding that the significance of Shakespeare's sonnets lies in that they should be "taken as a whole." Like Sir Philip Sidney's *Astrophel and Stella* (1591), Samuel Daniel's *Delia* (1592) and Michael Drayton's *Idea's Mirrour* (1594), Shakespeare's sequences are a group of sonnets developing one central theme, and published as a unit. After Petrarch's model (*Sonnets to Laura*) many cycles have been produced, the fashion having been particularly popular in English. In Shakespeare's sonnet sequences, addressed to a young man and a "dark lady", the supposed love story is of less interest than the underlying reflections on time and art, growth and decay, and fame and fortune.

in its technical perfection. This is hardly attained in Awad's "sonnets". One agrees with Barnes (1967, 20) that:

> ... part of the pleasure we get from all good sonnets comes, whether we are aware of it or not, from the skill with which form and content are fitted to each other, so that we are convinced the poem must be so and not otherwise, though the form is a communal, traditional one not invented by the poet.

II

This part is mainly concerned with examining the "translated" form of the Shakespearean sonnets by two fairly well-known figures in the Arab world, the Egyptian poet Bader Tawfiq and the Palestinian-Iraqi writer and literary translator Jabra Ibrahim Jabra.

The first problem about Shakespeare's sonnets is that they arouse a good number of difficulties as to the personalities involved in the sequences, the addressor as well as the addressee. Gesner (1982, viii) proposes that the sonnets are a collection of lyric poetry that expresses the psychological state and mood of the poet. Though, there is no conclusive evidence that these poems are autobiographical, the love-relations in the sonnets were of interest to the two Arab translators since they constitute, besides the issues of dating and authority, the major critique of Shakespeare's sonnets in modern Arabic writings on the subject. However, as Boyce (1996, 610) says, "The Sonnets, like the best of Shakespeare's dramas, offer an experience that transcends both scholarly disputes and the differences between the poet's world and our own."

Besides his academically detailed notes of his forty selected sonnets, Jabra writes a thorough and illuminating introduction to his translation in which he throws light on the sonnet form, both the Petrarchran and the Shakespearean as well, but with much focus on the mysteries of the latter. Comparably, brief and

scheme. This impairs his Italian form where the lines of the octave should be closely knit together by the rhyme scheme abbaabba while the rhyme scheme of the sestet is commonly cdecde though many variations, especially cdcdcd, are used. The Italian rhyme scheme goes as follows: abba abba efg efg (or efe fef or ef ef ef). The natural pause of the Italian sonnet after the octave makes it a logical form for the expression of two closely related ideas, particularly appropriate for philosophic poems and for eloquent love. In the best Italian sonnets, the rhythm normally builds to a climax at the end of the octave, and dies away to silence in the closing lines of the sestet. Awad's rhyme scheme goes as follows: abab cdcd efef gg, which is typically Shakespearean.

In his notes, Awad (1989, 90-91) reveals that the central idea of his first sonnet, and in fact other sonnets, is borrowed from the common themes in the Western as well as the Eastern literatures. He gives, as an example, the classical Arab poet Al-Mutanabi's half line إذا قلت الشعر أصبح الدهر منشدا "Once I versify, time would my verse recite." Horace, Ovid and the European Renaissance poets are also meaningful sources. The poet refers also to five poems by the French poet Ronsard as weighty sources for his poem. Rarely counted as a poet in Egypt, Awad embraces Shakespeare's recurrent idea of the immortality of his own verse contrasted with that idea of the mortality of time. In Sonnet no. 4, Awad simulates Shakespeare's idea that his beloved's beauty would be immortalized in his poetry. He says يا نينى أنا هزت الموت بنارى / كل شبابك حى فى أشعارى "Nini, death with my fire I fatally defied/ All your youth in my verse is immortalized." The idea here echoes, as Awad (102) himself gives out, Shakespeare's "So long as men can breathe and eyes can see/ So long lives this and this gives life to thee." He further cites Shakespeare's sonnets 18, 19, 38, 54, 55, 60, 63, 81, and 85, and Spenser's Sonnet no. 75, as well as lines from poems by Michael Drayton (1563-1631) as further sources for the same idea.

Nevertheless, Awad's "sonnets" do not ring true in Arabic as a native form, simply because part of the joy the sonnet arouses lies

of references to his beloved, Nini. They handle ideas on life, existence, and death. Sonnet no. 8, for example, treats philosophical ideas of nature, order and chaos, etc. He is also fond of mythical references: Greek, Roman, ancient Egyptian, as well as Indian; his fifth sonnet, dedicated to a Dr. Gonam, refers to the Indian gods Fishino and Krishina.

All Awad's sonnets are, however, written in Egyptian vernacular, and not in classical Arabic. Moreover, his language is sometimes too colloquial as perceptible in these two lines from Sonnet no. 4 قدامى كأس ومزه والقزازه/ ونينى دايخة تشرق كل حبة "A cup, tidbits, and a bottle in front of me, / While Nini is dizzy choking with every sip." Here is his first sonnet followed by a prose rendering of its meanings :

Translation	*Original*
Neither Romans' marble and forts,	لا مرمر الرومان ولا المعاقل،
Nor outdoor mastabas in Memphis' guardianship;	ولا الهياكل قدها الأوائل
Neither temples sculptured by the ancients	ولا المصاطب في حمى ممفيس
Nor the sobelisk since Ramsis' regin,	ولا المسلة من عهود رمسيس
Would próve eternal as my verse,	ها تثبت زى شعرى للزمان
Filling every breeze with silent veneration.	وتملا كل نسمة بالخشوع.
I am the inspired, I am the artist,	أنا اللى جانى الوحى، أنا الفنان
Who through tears spelled out the mystery of creation.	ترجمت لغز الخلق بالدموع.
A tear-drop for Nini, another for my fellows,	دمعه لنينى، ودمعه فى أصحابى،
And one for me. These are three.	ودمعتى، بقوا تلات دمعات.
I squeeze the rest of my heart into my earth.	وأعصر بقية مهجتى ف ترابى.
By which I commemorate creatures before death.	وانعى بها الورى قبل الممات.
Again I speak: this is a mortal edifice:	أرجع وأقول دا صرح كله فانى:
Mortals are the master, the architecture, and the architect.	صاحب البنا، واللى انبنى والبانى.

The Italian sonnet characteristically treats its theme in two parts. The octave states a problem, raises a question, or expresses an emotional tension. The sestet resolves the problem, answers the question, or relieves the tension. However, Awad mixes the Italian and the English forms. He patterns himself after the Petrarchan division of stanza while embracing the Shakespearean rhyme

different and the longer its tenure in a new language and culture, the more different it grows.

The English sonnet, for instance, has become distinctively unlike its Italian parent. Edmund Spenser (1552?-1599), one of the poets who tried to reconcile Italian and English sonnet forms, uses in his *Amoretti* (1591) a common variant of the sonnet (known as Spenserian), which follows the English quatrain and couplet pattern, but resembles the Italian in using a linked rhyme scheme: abab bcbc cdcd ee. He applies an English rhyme scheme, but makes a major syntactical break after the eighth line, as the Italian sonnet does. John Milton (1608-1674) utilizes the device of run-on-lines, i.e., non end-stopped lines, to overcome the problem of rhyming. Wordsworth keeps the enclosing a-rhyme in the two quatrains, but changes the internal rhyme of the second quatrain: abba acca. Wood (1992, 66) says that, "Wordsworth's sonnet, emotionally effective as it is, violates several of these strict rules. The octave movement does not end with the eighth line, but trespasses into the ninth. There is no break in thought between the two tercets that together comprise the sestet. "George Meredith's *Modern Love* (1862) is written in a sxiteen-line form.

It is noticeable that Awad starkly uses the sonnet form for experimentation while he was in England doing his postgraduate studies. His sonnets were written over a very short period of time once and forever. In بلو تولاند (*Plutoland*) he writes eight sonnets, all of which follow the Petrarchan form. In fact, this form had gained respect and prominence for absorbing more subject matter. Milton restored it strictly, developing through it associations of dignity and solemnity for religious and visionary notions in his sonnet sequences that the grouped together under the title of *Holy Sonnets*. He also selected this form to write sonnets on personal themes such as his blindness (i.e., "When I consider how my light is spent"). It is the virtue of this short form that it can range from love to considerations of life, time, death, and eternity, without doing injustice to any of them. Correspondingly, Awad favours this form for his sonnets, which do not deal with love in the main though he makes a good number

Yet unwilling in my gladness I am;	على أننى زاهد فى سرورى
The heart has created the very core of gladness	فقد خلق القلب معنى السرور
And transformed by its patience for my feelings	وحول من صبره فى شعورى
The misery of my soul, and in joy	تعاسة نفسى وفى الحبور
By my weeping I reechoed it singing	فرجعتها فى بكائى غناء
Consoling humanity, as I curtained distress!	يعزى الورى وحجبت الشقاء!

It is quite patent that these two sonnets are neither Shakespearean nor Petrarchan in their outer form though it is recognizable that Abu Shadi attempts the Shakespearean form. Indeed, the two sonnets above are shaped with no clear stanza-divisions while their rhyme scheme is abcbdedefffgg.

Severely criticizing Abu Shadi as a sonneteer, Lewis Awad, who himself experimented with the sonnet form, holds (1989, 15) that at the hands of Abu Shadi this form is distorted, falsified and deviated from the original European form. Awad (19) says, "Lewis Awad knows that the sonnet is a European poetic form, stock-still and quite old. It should not be handled trivially in such a way."[4] He points out that the sonnet has always been written in the iambic, i.e. "Rajaz" in Arabic metres. In each line, he adds, there are ten syllables (the nearest description to this is when you say متفعلن / متفعلن / متفعلن : mutafalon/ mutafalon/ mutafalon). Awad also indicates that no serious break of the sonnet rhyme system has been witnessed in the [English] language except for a sonnet written by Wordsworth in blank verse. Despite this innovation, the poet adhered to all the other rules, Awad deduces. In fact, Awad's conclusions, besides his conviction that Petrarch "invented" the sonnet form, are not quite scrupulous. The "space" of the sonnet's very high degree of patterning makes it able to absorb a great deal of variation. Moreover, literary forms and genres cannot be linguistically landlocked or sealed forever into one language and one culture. Literary forms may develop in one language and, over time, could be used in others but always in adapted fashion. The history of the sonnet makes the point admirably. Criticially accepted as of Italian origin, the sonnet spread all across Europe; more recently, it has become something

quatrains, each having an independent rhyme scheme, and ending up in a rhymed couplet. His Sonnet no. 145 is the only sonnet, which is not written in iambic pentameter but in iambic tetrameter, not a serious diversion.

Abu Shadi (1928) includes two poems that he described as "lyrical" sonnets. The first is titled نور الجحيم "Light of Hell" and the second الصدى "Echo". Here are the two sonnets, respectively, each followed by a prose rendering of the meaning. The first one reads :

Translation	*Original*
O life of love, how could life be?	**يا حياة الحب كيف الحياه؟**
That the beloved's promises have gone away;	**بعدما ضاعت عهود الحبيب**
Beauty of voice in its echo lies not,	**ما جمال الصوت يحكى صداه**
Nor medicine is the physician's wandering thought!	**لا، ولا الطب ظنون الطبيب!**
Remembrance to those like me is but agony,	**إنما الذكرى لمثلى عذاب**
Like whining at a dark night;	**شبه النوح بليل بهيم**
Like who to the golden days of youth,	**مثلما حن لماضى الشباب**
Ever in painful love nostalgically longs!	**دائم الوجد حسن سقيم!**
As such the bird when it wept,	**هكذا الطائر لما بكى**
Not missing the intuition that spring must arrive!	**ما فاته حس بآتى (الربيع)!**
Yet my heart once it compalins,	**لكنما قلبى إذا ما اشتكى**
It complains like a prisoner in a well-guarded fort!	**يشكو كمسجون بحصن منيع!**
Love's imagination, far away,	**ما خيال (الحب) وهو البعيد**
Is but the afflicted heart's woes.	**إلا بتباريح الفؤاد العميد!**

Abu Shadi's second poem reads :

Translation	*Original*
If it happens that I weep for the rigidity of Life,	**إذا كنت أبكى لعسف الحياه**
For my sad heart I would never weep;	**فهيهات أبكى لقلبى الحزين**
But for those tormented in their living,	**لكننى أشجى لمن قد شجاه**
By deep long pain I torment.	**من عيشه طول العذاب الدفين**
I have tasted sorts of pain,	**لقد ذقت صروفاً ضروب الألم**
That my soul has become part of heavenly joy!	**فصارت نفسى كبعض النعيم!**
If my complaint sounds tuneful,	**فإن كان بثى حليف النغم**
Let light be part of inferno!	**فيا ربما النور بعض الجحيم!**

> alike, does not involve more than one idea summed up at the very opening of the poem, then explained in detail every two lines. All through the sonnet, the poet handles the stanza as skilfully as he did with the opening.[2]

Although he takes the Italian form to be more melodious, he not only prefers the Shakespearean form, but also calls for transferring Shakespeare's sonnets into Arabic.

When the sonnet was introduced to England in the 16th century by Sir Thomas Wyatt (1503-1542) and Henry Howard, Earl of Surrey (1515-1547), along with other Italian verse forms, the new forms precipitated the great Elizabethan flowering of lyric poetry, and the period marked the peak of the sonnet's English popularity. The case with modern Arab poets has totally been different, though Arabic, like Italian, is a language of great poetic capacity. No original definite form of the sonnet, modified, or even copied, has so far worked in Arabic poetry. In this sense, Abu Shadi's attempts are to be appreciated merely as an illustration of the sonnet form, but not as practically significant. Under the title "Shakespeare's Anashid" Abu Shadi (1926, 139) writes :

> When Shakespeare came to handle the sonnet form, he was able, thanks to his genius, to create his sonnets sublimely and naturally, maintaining the intellectual integrity of the main idea. While limiting the sonnet to fourteen lines, he invented his own metres, ones that are close, if comparison is appropriate, to our own language, particularly (Al-Madid) metres ... .[3]

It is neither equitable to point out that it was Shakespeare who limited the sonnet length to fourteen lines, nor it is exact to presuppose that he invented special metres for the sonnet form, simply because his sonnets do follow the English tradition. In the course of adapting the Italian form, Shakespeare's role was to arrive at the distinctive form, which is composed of three

reference to the translations made by the Palestinian-Iraqi writer Jabra Ibrahim Jabra and the contemporary Egyptian poet Bader Tawfiq.

I

In an attempt to give an Arabic name for the sonnet form based on an equivalent Arabic poetic genre, Abu Shadi (1926, 138) first thinks of the word أناشيد that means "chants" "anthems" or even "hymns" (being different in meaning from أغاني "songs"). Conceiving, however, the difficulty of singling out an applicable poetic title, he prefers that the original term be arabized, i.e. transliterated. Drawing a comparison between a sonnet and a song, he points out that a sonnet, based on particular metres with two alternate and varied rhymes, is concerned mainly with love or sublime emotions. A song, on the other hand, is normally a minor, highly musical piece of verse, intended to console the soul and arouse musical enjoyment in general rather than stimulating thought. A song is, therefore, much liked by the public whereas a sonnet is the pleasure of the sophisticated.

Abu Shadi (1926, 149-150) presumes that the Arab poets' lack of the will to venture and create new forms is to blame for the decadence of Arabic poetry. Any metres that may be adopted by Arab poets, he postulates, would help enrich this poetry. Additionally, Abu Shadi (155) infers that the sonnet form is quite in character with the Arabic poetic taste: "It is indeed amazing that an Arab reader with good knowledge of English would be aware of the Eastern spirit prevalent in these sonnets different though they are." [1]

Abu Shadi (1926, 138) is fairly, though not entirely, precise in concluding that :

> The sonnet first began in Italy in the 15th century and rose to a high place by the end of that century, reaching its musical peak in the work of Petrarch and Dante ... . The theme of the sonnet, old or new

THE SONNET FORM IN THE ARABIC TEXT

*DR. KHALID ABBAS HASABRABOU**

Derived from the Italian word *sonetto*, meaning a little song, the "sonnet", the most popular Western poetic form, is a fixed piece of a lyric composed of fourteen lines. Though the exact origin of this form is obscure, it has attained wide and permanent popularity nearly in all the Western European literatures for centuries. As has been concluded by a number of critics, it seems to have originated in Italy in the 13th century. The conclusion reached by more than a critic is that the sonnet sprang up in Sicily and that the earliest recorded sonnets were by Giacomo de Lentino (c. 1210-after 1230), Guittone d'Arrezo (c.1230-1294), Cecco Angiolieri (c.1260-c.1312), and others. Wood (1992, 68) takes Pier delle Vigne, Foreign Minister in the Sicillian court of Frederick, to be probably the first sonneteer and his sonnet "Però chc amore" to be the earliest known. Nevertheless, the sonnet reached its highest expression in the fourteenth century in the poems of Petrarch Francesco Petrarca (1304-1374). His *Canzoniere*, a sequence of poems including 317 sonnets and addressed to his idealized beloved, Laura, established and perfected the Italian (or Petrarchan) form, which remains one of the two principal sonnet forms, as well as the one most widely used. The other major form is the English (or Shakespearean) sonnet which itself is originally a borrowed form of the Italian sonnet.

In modern Arabic poetry there has been more than an attempt to borrow into Arabic the sonnet form, the Italian as well as the English. The first section of this study focuses on two pioneering Arab sonneteers: Ahmed Zaki Abu Shadi, the well-known Egyptian poet and founder of the *Apollo Movement* in modern Arabic poetry, and Lewis Awad, the popular Egyptian writer, literary journalist and critic. The second section handles the translated form of Shakespeare's sonnets in Arabic, with a special

* Lecturer of English Literature, Department of English, Faculty of Arts, Beni Suef, Cairo University.

البحوث والدراسات المنشورة بالعدد (٥) لسنة ٢٠٠٠

الناشر: مركز الحضارة العربية
٤ شارع العلمين - الجيزة تليفاكس ٣٤٤٨٣٦٨
ويطلب من
مكتبة الإنجلو المصرية
١٦٥ ش محمد فريد القاهرة ت: ٣٩١٤٣٣٧
مكتبة منشأة المعارف بالإسكندرية
٤٤ ش سعد زغلول تليفاكس: ٤٨٣٣٣٠٣
مكتبة زهراء الشرق
١٦ ش محمد فريد - القاهرة ت: ٣٩٢٩١٩٢
مكتبة دار البشير
٣٣ ش الجيش عمارة الشرق ت: ٣٣٠٥٥٢٨

البحوث والدراسات المنشورة بالعدد (٤) لسنة ١٩٩٩

الناشر: مركز الحضارة العربية
٤ شارع العلمين - الجيزة تليفاكس ٣٤٤٨٣٦٨
ويطلب من مكتبة الإنجلو المصرية
١٦٥ ش محمد فريد القاهرة ت: ٣٩١٤٣٣٧

البحوث والدراسات المنشورة بالعدد (٣) لسنة ١٩٩٩

الناشر: مركز الحضارة العربية

٤ شارع العلمين - الجيزة تليفاكس ٣٤٤٨٣٦٨

ويطلب من مكتبة الإنجلو المصرية

١٦٥ ش محمد فريد القاهرة ت: ٣٩١٤٣٣٧

البحوث والدراسات المنشورة بالعدد (٢) لسنة ١٩٩٩

الناشر: مركز الحضارة العربية

٤ شارع العلمين. الجيزة تليفاكس ٣٤٤٨٣٦٨
ويطلب من مكتبة الإنجلو المصرية
١٦٥ ش محمد فريد القاهرة ت: ٣٩١٤٣٣٧

فكر وإبداع

البحوث والدراسات والإبداعات المنشورة بالعدد (١) لسنة ١٩٩٩

الناشر مكتبة الأنجلو المصرية
١٦٥ شارع محمد فريد (القاهرة) ت: ٣٩١٤٣٣٧

يطلب من

● مركز الحضارة العربية

٤ ش العلمين ـ عمارات الجيزة تليفاكس : ٣٤٤٨٣٦٨

● مكتبة الأنجلو المصرية

١٦٥ ش محمد فريد القاهرة ت : ٣٩١٤٣٣٧

● مكتبة زهراء الشرق

١١٦ ش محمد فريد ـ القاهرة ت : ٣٩٢٩١٩٢

● مكتبة منشأة المعارف بالإسكندرية

٤٤ ش سعد زغلول تليفاكس : ٤٨٣٣٣٠٣

مكتبة دار البشير

٣٢ ش الجيش عمارة الشرق ت : ٣٣٠٥٥٣٨

رقم الإيداع :	٢٠٠٠/٣٤٣٤
الترقيم الدولي :	I.S.B.N 977 - 291 - 205 - 8

مطبعة العمرانية للأوفست

الجيزة ت : ٥٨١٧٥٥٠

نور للكمبيوتر

إخراج فني وصف كمبيوتر : حسن عبد الحليم

ت : ٧٤٢٠٤٧٨

FIKR WA IBDA'

● SOUFFLES D' HELENE CIXOUS:UN "DISCORPS'
OU LE CORPS TRANSPARLANT

● THE SONNET FORM IN THE ARABIC TEXT

No . (6)
May 2000



Markaz
AL HADARAH
AL ARABIAH